СОВЕТСКОЕ ФОТО 80 2

ISSN 0371-4284
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР







ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР 2 1980

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А02002
сдано в набор 30.11.79 г.
подп. к печ. 08.01.80 г.
формат $60\times90^1/_8$
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 260 000
заказ 2877, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени
Московская типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ



1-я стр. **ЛЕОНИД ЯКУТИН**
(Москва)
Летчики-перехватчики
4-я стр. **ВИЛЬГЕЛЬМ МИХАЙЛОВСКИЙ**
(Рига)
Белеет парус

В НОМЕРЕ

Анатолий Бочаров Энергия публицистики



Сочетание всю убедительность документа и добивающиеся эмоциональной силы истинного искусства, изначально фотографии прочно овладели и высотами публицистики, способной смело вторгаться в политические процессы действительности, активно пропагандировать преимущества социалистического образа жизни. Пятидесятилетие журнала «Советский Союз» дает повод для размышлений на эту тему. Ведь движение журнала от первых номеров «СССР на стройке» до нынешнего отлично зарекомендовавшего себя во всем мире издания — это и шаги неуклонного утверждения журнальной советской фотопублицистики.

Как известно, «СССР на стройке» придерживался тематического принципа: каждый номер был почти целиком посвящен одной теме, всесторонне показывая какие-либо значи-



ЕВГЕНИЙ КАССИН,
МАЙЯ РЕДЬКИНА
НАД ВОЛГОЙ

тельное явление советского жизненного уклада. И уже тогда проявились такие качества нашей фотопублицистики, как достоверность, живое ощущение времени и непреходящее стремление охватить всю полноту явления, включить его в цепь исторического бытия народа.

Возникнув как приложение «СССР на стройке», журнал «Советский Союз» сделал следующий шаг, перейдя от «альбомного» к истинно журнальному принципу: давая в каждом номере обширную многообразную информацию о жизни.

И это изменило и сам характер фотопублицистики: побуждало ее быть более оперативной, динамичной, органически образующей, используя книжный термин, «концерт» всего номера.

Но, пожалуй, лишь к середине 50-х годов наступило подлинное единение журнальной задачи и выразительных средств. Ведущим жанром стал фоторепортаж, призванный в значительность существенные приметы стремительно развивающейся жизни, донести их во всей достоверности, непосредственности, значительности. «Событийный повод» — вот чего настойчиво добивался в те годы главный редактор журнала Н. М. Грибачев.

Происходил знаменательный процесс. Отдавая должное репортажам фотожурналистов прежней школы, обладающих высоким мастерством, но не привыкших к репортажному ритму, репортажному ракурсу, репортажной раскованности. И наряду с опытнейшими мастерами-репортерами стали Е. Шнеерсон, Я. Халип и [illegible], А. Гаранин — художник редкостного таланта, в полную силу проявил себя в [illegible]



ЮРИЙ [illegible]
ТОЛЕДСКИЙ ГИГАНТ



ведых искусстве фоторепортаже Ю. Королев, Ю. Трошкевицкий, В. Кнорр.

В последние годы, не отказываясь от выпусков отдельных целевых тематических номеров в связи со значительными событиями нашей жизни, журнал освещает всё [illegible] разнообразие материалов из разных сфер жизни. И фундаментом, опорой всего богатства форм фотопублицистики неизменно остается репортаж.

Это краткое напоминание о пройденном пути необходимо сделать, чтобы стало ясно, что принципы, которые не созревают с небес, не были переняты у других, не внедрялись насильно, а были выработаны, осмыслены, проверены в творческой практике коллектива, в состоянии [illegible] может с новым [illegible] журнал «Советский Союз». Как лучше, целеустремленнее, эмоциональнее передать ритм нашей жизни, ее шаги, ее динамику? [illegible] средств в решении этой задачи [illegible] стимулом [illegible] совершенствования фотопублицистики в журнале.

ЮРИЙ ДМИТРИЕВ
КОНЦЕРТ В СЕЛЬСКОМ КЛУБЕ

Пожалуй, фотопублицистика начинается с масштабного запечатлевающего фотоснимка. [illegible] или развернутый снимок — это не просто увеличенный кадр, а [illegible] качества, в котором объединены в значительность объекта и цельность ощущения темы и [illegible] выражение той идеи, которую хочет донести автор. Фотопублицистика «Советского Союза» не стремится вопреки информационной задаче зафиксировать события так, как свершаются они, с [illegible] весь тонкий образ событий, который не только выполняет познавательную функцию, но и обладает высокой эмоциональностью, воздействующей и на разум, и на чувства человека. Школа публицистики «Советского Союза» — это прежде всего школа [illegible], вырастающих до крупного обобщения фотографии, публицистический пафос которой рождается изнутри и не привносится за счет сопровождающего текста. Применительно ко многим работам можно даже говорить об их плакатности — всемерном освобождении от второстепенных деталей, [illegible] размывающих основную публицистическую мысль.

Максимально избегать «фотографических» многословных образов, [illegible] говорить о главном — это тоже школа «Советского Союза». Не будучи выраженными [illegible] идеи мастеров фотопублицистики не существуют вне достоверности, вне реальной [illegible] Фотомонтажи, поставленные кадры [illegible] — только редкие гости на журнальной полосе. [illegible] никогда не [illegible] жизни.



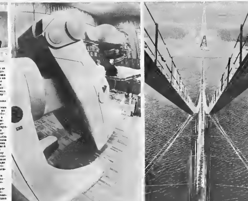
АНАТОЛИЙ ХРУПОВ
СЕЛЬСКАЯ ШКОЛА

Такая твердая установка на [illegible]

[illegible] в 50-летнем журна- [illegible]

СЕРГЕЙ ХИДОВ
[illegible] ЛЕЧИТ

ВЛАДИМИР ДУДКО
МОСТ ЧЕРЕЗ ДНЕПР





из жизненных наблюдений, находили фотожурналисты — публицистические образы космической эры, мирного атома, освоения Сибири, строительного пафоса БАМа, новой жизни села.
Опыт многих лет подтвердил, что конечный успех публицистического снимка таится не в чисто формальных решениях, а в умении выявить внутреннюю напряженность происходящего, внутреннее движение запечатленного момента. Остановить мгновение, не упустив всей его полноты движения, драматичности — вот школа «Советского Союза».
Особое и давнее внимание уделяет журнал показу человека труда. Именно с интересом к человеку труда и отражается, может быть, основной отличительной чертой всей советской фотопублицистики: трудом все строится, трудом человек славится, ради человека труда все совершается. Уважительное отношение к делу человека, воспевание одухотворенности труда — это тоже неотъемлемая составная школы «Советского Союза». Показать смысл, цель и пафос работы — задача объемная и ответственная. И как много для ее решения сделали Ю. Бугрянский, В. Резников, А. Малеев, М. Грачев, А. Мирвский, Б. Лагутин.
Фотопублицистика — это неуклонное стремление передать увиденное в совершенной художественной форме. Борьба за качество фотографии — это борьба за эффективность публицистики. Публицист тот, кто способен своим огнем зажигать другие души. Только когда зрелость мысли соединяется с блеском мастерства — будет достигнут нужный эффект.
Поэтому фотожурналисты непрестанно ищут новые

АНАТОЛИЙ ЗЫБИН
НАСТАВНИК

СОВЕТСКИЙ СОЮЗ

путь, весь ее выразительные средства, чтобы не [illegible] впадать в уныние в жизни. И в этом поиске, в нетерпимости к повторению уже виденного — еще один урок школы «Советского Союза».

Публицистика не ведет к нивелированию талантов. Наоборот, [illegible] гражданский пафос, стремление [illegible] шире охватить жизнь, в ясном [illegible] отношении к ней дает [illegible] для расцвета самых разных творческих индивидуальностей. И дело здесь не в [illegible] формальных приемах и в пристрастии к [illegible] сферам жизни. [illegible] публицистического обобщения Ю. Черныш[illegible], пожалуй, не способен [illegible] Бал[illegible], [illegible] Ю. Бирюкову [illegible] [illegible] способ[illegible] [illegible] мир [illegible] детства.

Неповторимы творческие индивидуальности М. Нечипенко, В. Руйтмана, Ю. Королева, А. Лоцилова. И всем им не тесно в журнале, журнал не превращается в альбом, [illegible] собрание разрозненных фоторабот, ибо [illegible] общая

ЮРИЙ ТРАНКВИЛИЦКИЙ
СПАСЕНИЕ

АЛЬБЕРТ УШАКОВ
ЗАДОЛГО ДО СТАРТА

для всех идей актуальности, наступательности, динамичности съемки. Публицистика объединяет творческих единомышленников, и это рождает внутреннюю целостность публикуемых материалов при всем несходстве, многообразии фотографических манер. Конечно, журнал рос и развивался вместе со всей страной, со всей журналистикой, и в этом смысле был не исключением, а вершиной советской фотопублицистики. Но всегда одни явления развиваются быстрее и успешнее, другие — медленнее и труднее, хотя и те и другие находятся в одинаковых условиях. Значит дело еще и в свойствах самого явления, в его внутренней энергии жизнеспособности. У «Советского Союза» оказалась высокая жизнеспособность — авторский костяк составляют те, кто работает в нем 20—30 лет.

Фотографии ветеранов теперь соседствуют с фотографиями молодых, пришедших в журнал недавно — В. Ершова, А. Хрупова, С. Лидова. Это единение разных поколений возможно только при устойчивости, стабильности выработанных в реальной творческой деятельности принципов и воззрений, установок. Сочетание традиций и новаторского духа — вот главное школы «Советского Союза».

И здесь самое время сказать о том, что в развитии фотопублицистики несомненна важная роль принадлежит редакции журнала, таланту ее редакторов, высокому уровню оформительского искусства. Публицистика не существует в «безвоздушном» пространстве, она всегда связана с направлением позиции конкретного издания.



МАЙ КАЛНИНЬШ
КОЛХОЗНЫЙ ПОЧТАЛЬОН



Найти актуальную тему, укрупнить, выделить наиболее соответствующий снимок, найти броский заголовок — это подчас в равной мере дать фотографии публицистический заряд. Наверное, без многолетней слаженной работы художников — в первую очередь А. Житомирского и А. Черешнева — не было бы многих ценнейших удач журнала.

Деятельность журнала во многом способствовала становлению всей советской фотопублицистики. Не всё, быть может, — не всегда безоговорочные победы, не менее одухотворенном творчестве — удалось его уроки освоили практически все советские иллюстрированные издания. Фотопублицистика стала зеркалом разнообразия сколь разнообразен общественных жизни и интересов человека. Но всегда неизменным остается идея: настоящая публицистика подобна организмовой системе — чем более глубокие жизненные пласты входят в него, тем сильнее жанр.

АНАТОЛИЙ КРУПОВ
СТУДЕНТЫ ВИЛЬНЮССКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ВЛАДИМИР ЛАГРАНЖ
ФЕСТИВАЛЬ В «АРТЕКЕ»



Сергей Вишняков Мужское дело

Существует мнение, что художник ничего не должен объяснять. Он, дескать, уже все сказал своим произведением, а дальше имеющий глаза — увидит. И вообще, мол, нетворческие контакты с аудиторией приносят лишь разочарование обеим сторонам. По-видимому, эта истина не абсолютна.

По крайней мере, применительно к искусству фотографии.

Во всяком случае, в отношении к военной фотожурналистике.

Наверняка — в связи со снимками Леонида Якутина. Коренастый и крепкий, с цепкой походкой и внимательным взглядом, неторопливый и сдержанный, этот военный моряк, капитан второго ранга, казался несколько неожиданным в обычной редакционной комнате — даже при том, что работает он в редакции журнала «Советский воин». Вероятно, эта фигура куда как естественнее вписывалась бы в интерьер корабельной рубки. Фотографии и их автор — по законам контраста — сплавились в некую драматургию, заставляли предполагать судьбу необычную, требовали разъяснений.

Леонид Евсеевич не посчитал эти разъяснения излишними, и в пересказе судьба его оказалась вполне нормальной, может быть, оттого, что он вообще не пользуется восклицательными знаками в разговоре, о себе повествует просто и скромно. Белорусская деревня Липки, первые фотоснимки, сделанные под руководством старшего брата Анатолия, старенький «Фотокор», а потом «Смена», учеба в горнопромышленном училище в Краснодоне, служба на флоте. Так начиналось. А затем — сложный и прекрасный сплав флота и фотографии.

Никогда я не был моряком, и море видал главным образом с пляжа. Но когда встречаю в поезде загорелых и молчаливых парней в бескозырках, вдруг начинаю о чем-то жалеть. Они знают другое море, настоящее, столь же непохожее на курорт, сколь не похожа работа на трехнедельный отпуск. Якутин увидел море, и был у него с собой фотоаппарат. Понятно, что в короткие свободные часы смотрел он на мир через видоискатель фотоаппарата, и понятно, что это был мужской мир: море, корабль и друзья.

Потом служба и еще служба, и еще служба — дело небыстрое. Потом первая фотография, напечатанная в газете «Советский моряк» (нетрудно угадать, что на ней было изображено), учеба на факультете журналистики Военно-политического училища и снова фотографии в газетах и журналах. Потом снова служба — на Камчатке, и не в редакции, а на корабле, по три-четыре месяца без берега. А потом все-таки редакция, и вот уже десять лет в Москве, в самом главном из военных иллюстрированных журналов, и теперь уже заместителем редактора отдела оформления.

Какая биография, такая и фотография. Ничего удивительного. Просто хорошая биография и хорошая фотография. Теперь уже не только море становится героем снимков Якутина, но и небо, и тайга, и изрешеченная пулями стена Брестской крепости, и монумент на Мамаевом кургане. Но по-прежнему и непременно в кадре — боевые машины и настоящие мужчины.

Фотомастер Леонид Якутин — баталист. Но, в отличие от иных своих коллег, для него сражения — это не только грандиозные масштабы событий, хотя он и побывал, и поснимал на всех крупных военных учениях, какие только проводила наша армия за последнее десятилетие. Для Якутина поле боя — поле человеческих чувств в их крайнем проявлении. Высокая степень ответственности и отваги, чувство долга и чувство Родины, подлинного товарищества и мужества.

Про серьезные маневры говорят, что они проводятся в обстановке, максимально приближенной к боевой. Леонид Якутин постоянно снимает в обстоятельствах, максимально приближенных к экстремальным. Без тени рисовки и позы он рассказывает о том, как создавал свои лучшие фотографии, и теперь, глядя на эти снимки, я лучше понимаю его человеческую и профессиональную позицию. Тут не азартная любовь к риску, не игра с опасностью, а осознанное стремление приблизиться к острой ситуации настолько, чтобы на снимке она выглядела достоверно, правдиво и честно. Без подделки.

«Пластырь на пробоину». Ну, конечно, это пробоина не настоящая, а учебная, но все остальное — без прикрас. Подобные снимки делались и другими фотографами, но напор воды бывал обычно довольно слабым, почти как в душе. Якутин попросил командование, чтобы, не предупреждая матросов-первогодков, напор был создан реальный, пусть парни поборются всерьез. Сам он при этом устроился не в спокойном далеке, а рядом. И две лампы из трех у него от воды полопались. Оно и видно на снимке, что это не купание в ласковых водах, а совсем наоборот.

«Точная посадка». Якутин лежал в траве у посадочной полосы не только потому, что хотел снять самолеты с самой земли, но и для того, чтобы не увидело аэродромное начальство, иначе его немедленно попросили бы оттуда, и наверняка не в самых изысканных выражениях. Когда на голову заезжему фотокорреспонденту садятся сразу два истребителя, то как-то некогда бежать домой за толковым словарем профессора Ушакова. Снимок, однако, получился не менее точным, чем посадка.

«У родного причала». Снимок этот сделан на Севере. Казалось бы, вот и вся доблесть: приехать туда, подойти к причалу, увидеть, как прекрасны эти корабли, и навести камеру. Ну, нет. В ту пору на Севере было светло круглые сутки. Но все, кто свободен от вахты, спали — без сна немного наработаешь завтра. Якутин не спал. Он ждал, когда воздух наполнится тревожной и торжественной тишиной. Он долго ждал, когда будет прекрасно...

«Боевые машины пехоты». Только машины, а где же люди? А люди — в машинах. В лощинке, где укрылись эти дальние родственники канувших броневиков прошлого, сейчас сыро и зябко от утреннего тумана, и невзирая на лето, мерзнут руки. А внутри — тесно, жарко и пахнет соляркой. И сидишь с автоматом, отчего-то стиснув зубы. То есть понятно отчего — оттого, что вот-вот в наушниках командира раздастся команда, и твой «броник» рванется как бешеный, и если сидеть с разинутым ртом, то можно остаться без языка. А потом ты должен будешь пулей выброситься из машины и вместе с ребятами долго бежать развернутой цепью по полю... А рядом с тобою, наверное, так же задыхаясь, будет бежать фотокорреспондент, может быть, Леонид Якутин. Спокойный снимок? Вспомним у Семена Гудзенко: «Ведь самый страшный час в бою — час ожидания атаки». Дата под этим стихотворением: 1942.

«Мамаев курган». Сильная фотография. Убедительная. Леонид Якутин ее дважды снимал — с интервалом в год. Такой снимок можно сделать только в тот день и час, когда воины, только что принявшие присягу у твердыни нашей славы, спускаются с холма. И их ряды движутся волнами — спокойными, уверенными и неостановимыми. И еще эти парни похожи на стальных рыцарей, которых посвятила в это звание и осенила славным своим знаменем сама наша Родина. Но на самом деле они — самые обыкновенные восемнадцатилетние мальчишки, еще недавно простившиеся с затейливыми шевелюрами. Вечером в день присяги их впервые отпустят в увольнение, и они будут гулять по бульвару и есть мороженое, которое не входит в солдатское пищевое довольствие. А на следующий год, когда они станут бывалыми старослужащими, Леонид Якутин снова придет к подножью Мамаева кургана — снимать присягу нового набора, совсем еще зелененьких рядовых. И будет это потому, что обе прежние фотографии, несмотря на то, что обошли всяческие выставки и стенды, уже опубликованы и признаны удачными, все равно не кажутся автору совершенными.

Можно долго говорить о творческом кредо фотомастера Л. Якутина, а можно этого и не делать, потому что его фотографии достаточно красноречиво говорят об этом сами. Его кредо — работать много и серьезно, смотреть внимательно и думать об увиденном, а главное, любить и славить родные Вооруженные Силы, потому что они не подведут. И если все так, то вдруг окажется, что небольшая фотография способна выразить большие чувства. А это именно так.



ФОТО ЛЕОНИДА ЯКУТИНА



У РОДНОГО ПРИЧАЛА

ПЛАСТЫРЬ НА ПРОБОИНУ



ШТОРМ

ДЕСАНТНИКИ





Анри Вартанов **Документальное и художественное**

Обычно разговор о документальности и художественности фотографии начинают с того, что вспоминают о первых шагах светописи, родившейся из способности технического приспособления — камеры — с документальной точностью фиксировать находящуюся перед нею действительность.

Я хотел бы отойти от этой традиции и начать свой разговор с событий, которые намного старше фотографии и восходят к временам двух с половиной тысячелетней давности. В V веке до нашей эры, в период расцвета древнегреческой Афинской республики, наряду с замечательными творениями зодчих и скульпторов, которые дошли до нас — некоторые в оригиналах, другие в поздних копиях, — существовали и произведения живописи. Они, правда, не сохранились до наших дней, однако есть немало литературных источников, по которым можно восстановить характер этих картин. В частности, уже в античную пору удивленная молва рассказывала о произведении некоего Зевксиса, будто на его картине, выставленной на площади города, виноград был нарисован столь натурально, что птицы пытались выклевать ягоды. Недаром великий древнегреческий философ Аристотель утверждал, что «подражание присуще людям с детства» и что «продукты подражания всем доставляют удовольствие». Свою теорию искусства Аристотель строил вокруг идеи подражания.

Действительно, стремление доподлинно точно воссоздать натуру — виды природы, черты лиц, характеры людей — в течение всей истории искусства было в центре внимания не только авторов произведений, но и публики. Интересно заметить, что качество подлинности, достоверности литературного описания или живописного произведения во все времена было поводом для похвал, расточаемых в адрес их создателей. Впрочем, критерии достоверности постоянно менялись вместе с развитием реалистического языка искусства, то, что вчера казалось верхом подлинности, сегодня выглядело весьма условным. И тем не менее историки культуры, прослеживая его развитие на протяжении веков, замечают отчетливую эволюцию в сторону все меньшей и меньшей условности. «Каждое из последующих стилевых направлений и течений, — пишет академик Д. Лихачев, — снижает условность искусства... Искусство все определеннее стремится создавать иллюзию действительности — зримую и слышимую картину изображаемого».

Здесь, конечно, не место для подробного изложения всех этапов развития процесса, о котором пишет Д. Лихачев. Следует только учесть, что появление фотографии, а вслед за нею и кино, внесло нечто принципиально новое в эту эволюцию: если раньше достижение иллюзии действительности было свидетельством мастерства художника и стоило ему немалых усилий, то теперь это делалось с помощью механического приспособления — съемочного аппарата. Он фиксировал все, что находилось в момент съемок перед объективом, с той полнотой и бесстрастием, которые позволяли (и позволяют!) фотографию считать документом, не вызывающим сомнений в его подлинности.

Весьма характерно, что именно в наше время особое распространение получило ранее неведомое документальное искусство. В традиционной эстетике всегда существовало противопоставление факта и вымысла, документа и образа. Первые считались принадлежностью журналистики, вторые — прерогативой искусства. Ныне, не без решающего влияния фотографии, это противопоставление начинает терять свою очевидность.

Первыми, кстати сказать, на это явление обратили внимание социологи, они заметили, что читающая публика в послевоенное время стала все чаще предпочитать произведения документальных жанров — дневники, мемуары, письма, повести-хроники и т. д.

В последнее время теоретики и критики стали всерьез подразделять литературу и искусство на «искусство факта» и «искусство вымысла». Мало того, замечено, что все чаще вымысел автора предстает в форме факта. Обратите внимание: не факт, кусок грубой, эстетически не обработанной действительности, камуфлируется под вымысел, как это бывало неоднократно прежде, а наоборот. Напомню «Семнадцать мгновений весны» — популярную повесть и не менее популярный фильм: все содержание этого произведения, как признавался на страницах «Литературной газеты» Ю. Семенов, является вымыслом, который подан автором в облике достоверных, подлинных фактов.

Документальные жанры получили развитие и в таком, казалось бы, условном искусстве, как театр. Драмы-хроники, документальные пьесы идут сегодня на сценах всего мира.

Этот же процесс в еще большей степени наблюдается и в кино. Раньше, в предвоенную, скажем, пору, принято было делить кино на художественное и документальное. Первое относилось к искусству, второе — к журналистике. Сегодня такая терминология звучит уже неточно: следует делить кино на художественное и хроникальное, игровое и документальное. При этом и игровое и документальное кино относятся к художественному, являются искусством. Только первое — искусством вымысла, а второе — искусством факта.

Я специально начал со столь подробного экскурса в историю и теорию литературы и искусства для того, чтобы «извечный», успевший порядком надоесть вопрос о документе и образе в фотографии обрел несколько новых, весьма важных для его решения параметров. Чтобы мы не думали, что это — проблема одной лишь фотографии. Чтобы не изобретали велосипедов. Чтобы не продолжали мыслить теми категориями, которые были реальны в пору появления фотографии, а сегодня потеряли свою истинность.

В самом деле, в пору первых дагерротипов непреложной истиной казалось эстетическое положение, согласно которому искусством может быть лишь рукотворное произведение, но никак не изображение, полученное с помощью некоего механизма и использующее данные физики, химии, механики. Машинное, документирующее действительность изображение, лежащее в основе фотографии, долгие годы считалось ее основным недостатком, который принципиально закрывает дорогу на Парнас. Любопытно, что даже те проницательные деятели культуры, которые почувствовали в фотографии важное, имеющее серьезную перспективу изобретение, пророчили ей будущее совсем не то, к которому она была готова. Они откровенно моделировали ее развитие, исходя из понятий «рукотворных» искусств.

Действительно, если придерживаться той точки зрения, что только вымысел и преображение действительности в процессе авторского рукотворного сочинения могут быть достаточными основаниями для возникновения искусства, то необходимо с неизбежностью провести непроходимую грань между фотографией и искусством, между создаваемым камерой документом и творимым воображением художника образом. Так, впрочем, и делалось в течение многих десятилетий. Не стану здесь снова воспроизводить многократно приведенные во всех историях фотографии резкие суждения о ней, высказанные искусствоведами и живописцами. Фотография, фотографизм, механическая копия — все это было бранными словами в художественной среде, синонимом натурализма, объективистского, пассивного отношения к действительности.

Постоянные третирования фотографии как принципиально нехудожественного явления породили у ее представителей своего рода комплекс неполноценности: забыв о замечательной способности воссоздавать неповторимое своеобразие физического облика действительности, открытой ранними дагерротипами, фотографы вскоре пустились во все тяжкие, подражая направлениям живописи настоящего и прошлого. Снимки делались а ля Рембрандт (один источник света, жесткая моделировка объема, подчеркнутый психологизм в разработке характеров), в стиле академической живописи (рассеянный свет, уравновешенность композиции, статуарность поз, внимание к аксессуарам), в духе модных импрессионистов (световые блики, нерезкая, зыбкая фактура, несимметричная композиция) и т. д. Фотограф, компенсируя бездушие камеры, нередко прикладывал руку к отпечатку, дорисовывая изображение, нанося кистью мазки и т. п. Но как ни старалась фотография скрыть свое «низкое» происхождение, как ни рядилась в аристократическую тогу живописи, художники упорно не хотели признавать за нею качества полноценного искусства. Так, даже в конце XIX века, в 1894 году, на Первом съезде русских художников, после многолетних успехов так называемой «художественной светописи», живописцы повторили свой беспощадный приговор. «Работа гравера, — говорил один из художников, — стоит выше фотографии, потому что она есть труд индивидуальный, фотография же безлична, скучна и есть только суррогат искусства». «Фотография, — вторил ему другой оратор, — есть все-таки только подстрочное, притом во многих отношениях неточное воспроизведение творений живописцев».

Впрочем, что говорить о XIX веке, когда и в нынешнем столетии, уже в пору серьезных успехов документализма в фотографии, старые позиции оказались весьма живучими. Журнал «Фотограф» в конце 20-х годов, ведя полемику с «Советским фото» и явно отрицая эстетическое значение работ выдающихся мастеров советской фотопублицистики тех лет, устами своего теоретика И. Соколова писал: «Документальная фотография — научная и техническая фотография и фоторепортаж — это факт, действительность, реальность, фиксация жизни, регистрация текущих событий, увековечение важных исторических



моментов, механическая передача явления. Художественная фотография — это образ, вымысел, иллюзия, ирреальность, художественно деформированный факт, выразительность». И как вывод из этого постулата звучало жесткое разграничение: «У документальной и художественной фотографии свои собственные области и свои собственные методы. Эклектическое смешение методов художественной и документальной фотографии вредно и недопустимо. Фоторепортаж часто стремится оформить реальный факт как можно «художественней». Нужно бороться против внесения методов художественной фотографии в документальную и наоборот».

Если суммировать основные позиции, которые высказывались (и, к сожалению, подчас высказываются и по сей день) по поводу документальности и художественности фотографии, то их следует свести к нескольким точкам зрения. Первая, самая первая по времени появления и, вместе с тем, самая откровенная: фотография — механическое средство, которое ни при каких условиях не достигает художественных высот, являясь лишь суррогатом искусства. Вторая, более гибкая, возникшая на основании того, что «художественная светопись» достигла немалых успехов в воссоздании образного строя тех или иных направлений живописи: фотография в лучших своих образцах способна создавать эстетические ценности по образу и подобию подлинного искусства — живописи. «Ее (художественной фотографии — А.В.) задача, — писал известный историк искусства профессор Н. Некрасов, — сводится к созданию художественного произведения — картины; другими словами, становясь на такую почву, она стремится к тем же творческим достижениям, к каким движется и живопись». «Художественная фотография ставит... одинаковые с живописью цели. Вот почему каждый художник-фотограф может многому научиться, обращаясь к произведениям живописи с композиционной точки зрения и избирая те из них, какие ему ближе, нужнее».

Третья точка зрения, весьма распространенная среди приверженцев беспредметной живописи, возникшая для обоснования ее права на существование: фотография берет на себя выполнение изобразительных функций, в которых она сильнее живописи, оставляя последней задачи выразительные, собственно эстетические. Тут уж фотография отождествляется с традиционной реалистической живописью, однако, если учесть, что авангардисты к ней относятся весьма скептически, то можно понять, как велика их милость, оказанная технической музе.

Четвертая точка зрения, наиболее распространенная сегодня, по существу соединяет в себе позиции двух предшествующих: фотография своими способностями документального изображения, с одной стороны, и умением повторять достижения живописи, с другой, воплощает в себе противоположные способности. Документальность становится «хлебом» фотожурналистики, образность — принадлежностью фотоискусства. Фактически эта позиция очень напоминает то, о чем писал И. Соколов в «Фотографе», во всяком случае, непроходимость границ между фотожурналистикой и фотоискусством, репортажем и постановкой, увиденными в жизни и сочиненными из головы, является для нее вопросом, решаемым однозначно.

Главный изъян этой позиции состоит в том, что она вовсе не учитывает те изменения, которые произошли в эстетике в связи с широким распространением документализма во всех видах художественного творчества. В итоге получается довольно противоречивая ситуация: наиболее яркие представители советского (да и мирового тоже) фотографического творчества — такие, как Родченко, Шайхет, Игнатович, Петрусов, Шагин, Гранкин, Тарасевич и многие другие — принадлежат к армии фотожурналистов. Их репортажи, оставаясь строго документальным свидетельством происходивших событий, оказываются, вместе с тем, превосходными произведениями фотографического искусства: в истории нашей фотожурналистики и фотоискусства одни и те же имена и произведения занимают ведущее место.

Важно понять ту закономерность, согласно которой документ в фотографии обретает характер художественного образа. Еще в довоенную пору известный теоретик фотографии Л. Межеричер высказал суждение, что авторы-фоторепортеры заботятся лишь о создании «беспристрастного документа»: эстетическое значение он обретает позже — в нашем, зрительском, восприятии. «Фотография,— писал он,— обнаруживает способность впечатлять, независимо от того, входило это или не входило в расчеты автора». Действительно, фотопублицист никаких специальных расчетов создания произведений искусства обычно не имеет: вернее, главной своей задачей он считает фиксацию того, чему он является свидетелем. В большинстве случаев, кстати сказать, фоторепортер создает произведения, не выходящие за рамки журналистики. Межеричер в своей статье приводил примеры отдельных репортажных снимков, которые переосмысливаются в эстетическом ключе их последующим восприятием, например снимок Буллы, зафиксировавший разгон июльской демонстрации 1917 года. Действительно, документальные снимки, представляющие собой историческую реликвию, нередко обретают в нашем сознании эстетические черты. Однако такое понимание вопроса вряд ли может нас удовлетворить: в нем очень многое остается неясным. Скажем, какие из репортажных снимков и через какое время обретают эстетическое значение? Теряет ли репортажный снимок при такой трансформации свой первоначальный хроникальный смысл? Зависит ли обретение снимком нового значения от индивидуальных качеств его автора?

В последнем вопросе, думается, заключено очень важное обстоятельство, имеющее прямое отношение к соотношению документальности и художественности фотографии. Нетрудно понять, что все разновидности фотожурналистики апеллируют к качеству документальности, от рождения присущему фотографии. Однако природное свойство используется по-разному в зависимости от задач, стоящих перед фотожурналистикой. Во всех тех случаях, когда речь идет о добросовестной, исчерпывающей, протокольно-точной информации о событии, индивидуальность автора снимка целиком подчинена задаче и ни в чем не обнаруживает себя, дабы не исказить полноты и предельной достоверности зафиксированного камерой факта действительности.

Другое дело, когда речь идет о том разделе журналистики, который ориентирован на создание произведений фотопублицистических. Тут тоже мы имеем дело с фактами действительности, однако они подаются в авторском их видении, события окрашиваются личностной оценкой, интерпретацией создателя снимков. Не следует думать, что всякое участие авторского начала в фотопублицистике автоматически привносит в нее эстетическое содержание, — отнюдь нет. Есть немало репортеров, достигающих впечатляющей, почти плакатной образности, однако по природе своей она является публицистической, не обретающей эстетического характера. Теоретики нашей публицистики в последние годы выработали четкое понятие публицистического образа, которое нисколько не дублирует определение образа художественного.

Искусство факта в фотографии является формой творчества, наиболее соответствующей возможностям, диктуемым самой природой светописи. Ведь документ, как уже говорилось, создается в фотографии с ни с чем не сравнимой легкостью. Сложнее оказывается преодолеть фактичность, «раздокументировать» снимок, лишить его природного свойства. Нередко, кстати сказать, авторы фотографического искусства вымысла все свое мастерство тратят на то, чтобы лишить фотографию присущей ей документальности, чтобы достигнуть образного впечатления минуя стадию фиксации фактов жизни.

Но вернемся к искусству факта в фотографии. В чем его специфика? Хочу предложить две противоположные точки зрения на этот вопрос. Межеричер, который в предвоенную пору был последовательным сторонником эстетического значения фотодокументального творчества, писал: «Она (фотография — А.В.) чутко ищет прекрасного не в проявлениях духа, а в проявлениях конкретной жизни». Уже в послевоенное время писатель К. Федин высказывался по-другому. «Фоторепортер должен помнить, что его снимок приятен зрению... читателя только тогда, когда объективом поймана не поза человека, а его внутреннее движение». Итак, что же важнее: конкретность или дух, внешнее или внутреннее? Кто прав в своих рассуждениях о фотографии — Межеричер или Федин? Думаю, что авторы при внешней противоположности этих высказываний верно определяют границы фотографического искусства факта: первое из них показывает отличие его от искусства вымысла, второе — от фотохроники.

Фотография, которую обычно принято делить на документальную и художественную, гораздо точнее может быть определена в трех категориях: хроникальной фотографии, фотоискусстве факта и фотоискусства вымысла. Естественно, что между тремя частями целого существуют две границы — те, о которых говорили Федин и Межеричер.

Рассуждая строго, необходимо признать, что ставшая привычной постановка вопроса о документальности и художественности фотографии уже сама по себе не совсем точна. Документальность и художественность не есть противоположности, мало того, они в определенной сфере, сфере фотографического искусства факта, сливаются, перекрывают друг друга. Вместе с тем, крайние проявления обширного целого — фотографии — могут характеризоваться этими понятиями: фотохроника предельно документальна и, в то же время, лишена художественности вовсе, в то время как фотоискусство вымысла в построении образа обходится без документальности. Следует, однако, заметить, что документальность в фотографии — это не просто предметность, конкретность реальной жизни, но та определенная достоверность, которая обладает социальной и исторической подлинностью факта. Поэтому-то, кстати сказать, попытки некоторых наших экспериментаторов в области фотографии вымысла, которые отказываются не только от документальности, но и от предметности вообще, оказываются противоречащими самой природе фотографии. Ей гораздо ближе, полагаю, те разновидности творчества, которые основаны на документе — основном языке фотографических изображений. Поэтому-то в истории, несмотря на долгий путь развития фотографического искусства вымысла, верх взяло искусство факта дело не в уровне художественных достижений, но в их близости природным возможностям фотографии как таковой.

Сергей Ветров Свои темы, свой почерк...



Михайловский вошел в фотографию неожиданно, быть может, даже для самого себя. Раньше пробовал силы в живописи, а позднее искал ту единственную область творчества, которая была ему необходима. И нашел, как часто бывает, случайно, вооружившись однажды фотоаппаратом, чтобы запечатлеть семейное торжество — рождение первенца.

Рига — город давних фотографических традиций. Атмосфера высокого творческого накала, в которую попал Вильгельм, способствовала быстрому превращению любителя в мастера. Средства выразительности, которые он использует, сегодня нещадно эксплуатируются многими авторами, ищущими легкого успеха. У Михайловского они менее всего кажутся банальными — результат своеобразен, снимки искренни, в них всегда ощутима предельная наполненность и глубина чувств. Образы, которые он создает, в сущности близки живописи или графике. Тем не менее эти образы фотографические — если представить себе любую из работ Михайловского как, скажем, произведение графики, она много потеряет. Потому что документальность — первейшее качество фотографии — присутствует в них непременным и необходимым элементом.

Символика его работ всегда окружена плотной и разнообразной фактурой жизни, она конкретна, осязаема и потому далека от плоской однозначности. Каждый зритель находит в снимках мастера что-то близкое себе, и каждый прочитывает их, наверное, чуть иначе — как, собственно, это всегда бывает в общении с произведением искусства.

Михайловский глубоко уважает зрителя, доверяет ему, требуя взамен лишь сосредоточенного внимания, готовности к сопереживанию и сопереживанию. Используя метод монтажа, он стремится как бы сконцентрировать время и пространство, добивается предельной емкости фотографических образов. Стремление это — в русле поисков сегодняшнего искусства, о которых Леонид Леонов писал: «Реализм XX века — это безумно плотное письмо. При нашей чрезмерной загруженности информацией, громадным опытом, задача художника — уложить на каждый квадратный сантиметр бумаги как можно больше содержания».

Ощущение безмерности и противоречивости мира, уверенность в нравственной силе разума — основные мотивы его творчества. Он видит окружающее в постоянном движении, в изменении и стремится выразить моменты перехода из одного качества в другое. Эту идею движения снимки фотохудожника выражают с почти плакатной броскостью.

Пластические достоинства работ Михайловского несомненны. Для него важно все — и размер отпечатка, и соотношение полей паспарту, и характер поверхности фотобумаги, даже способ крепления фотографий в выставочном зале.

Немного о технике. Это — простейшая аппаратура и сложная технология позитивного процесса. Печать с нескольких негативов — дело само по себе трудоемкое, усложняется еще и тем, что Михайловский совершенно не признает контратипирования. А значит, ради каждого нового отпечатка ему нужно повторять всю кропотливую работу от начала до конца. Снимает он фотоаппаратом «ФЭД» с одним-единственным объективом — «Руссаром» 5,6/20 мм. Этот широкоугольный объектив придает снимкам особую экспрессивность.

Вильгельм Михайловский работает напряженно и плодотворно, подчиняя творческим интересам весь уклад своей жизни. Впрочем, иначе и невозможно было бы добиться за столь короткий срок фотографического творчества — семь лет — результатов столь интересных и своеобразных...



ВСТУПАЯ

ФОТО ВИЛЬГЕЛЬМА МИХАЙЛОВСКОГО



К СВОЕМУ БЕРЕГУ



БЕЗМОЛВИЕ

ИСТОКИ

Как управлять «радугой»

Так уж случилось, что мне приходится делить свою любовь поровну между черно-белой фотографией и съемкой на слайды. Но они по природе своей настолько разные, что каждый раз нужно идти своим, особым путем. Если в черно-белой фотографии я стараюсь достичь разнообразия за счет поиска новых тем или раскрытия внутреннего состояния человека, его психологических особенностей, то в слайдах я уделяю больше внимания чисто изобразительной стороне, поиску новых форм, главным образом за счет экспериментов с цветом. Пытаюсь выработать свой стиль, добиться оригинальности цветового решения сюжетов. Это не просто — избежать влияния моды. Часто ведь бывает так: стоит кому-то сделать необычный кадр — и ему сразу же начинают подражать. В результате удачную находку в короткое время обращают в расхожий штамп. Удержаться от такого соблазна нелегко...

В моей памяти живет первая встреча с цветной фотографией на экране, хотя с тех пор прошло без малого двадцать лет. То были по теперешним временам самые обычные видовые снимки — закаты, речки, березовые рощи... Но не репродукции цветных отпечатков, а слайды — совершенно самостоятельный, новый способ передачи изображения. Демонстрировали их известные фотомастера В. Шаховской и А. Штеренберг. С тех пор я занимаюсь слайдами и могу причислить себя к пионерам «слайдистского движения».

Постепенно я стал нащупывать в новой технике новые возможности, и у меня появилось желание отойти от обычной, а точнее сказать, привычной цветопередачи изображаемого объекта. Начал экспериментировать. И поныне в моей коллекции имеется немало хороших этюдов, выполненных в ретикуляции. Перепробовал и многие другие методы — наложение слайдов друг на друга, соляризацию, коллажи, создаваемые путем съемки на один кадр нескольких сюжетов. В последнее время уделяю большое внимание маскированию. Метод этот весьма распространен как в черно-белой фотографии, так и в цветной. Часто для достижения необходимого эффекта я пользуюсь сразу несколькими приемами. Например, вначале оригинальный (исходный) слайд подвергаю соляризации, затем делаю наложение на другой слайд, переснимаю и к уже полученному новому оригиналу изготовляю черно-белую или цветную маску. Тем, кто захочет обратиться к методу маскирования, я бы порекомендовал сначала научиться делать черно-белую маску. Вообще же маска — это не что иное, как дубль-негатив с оригинального слайда, полученный путем контактной печати на фототехническую пленку ФТ-41 или ФТ-41п (может быть применена и какая-либо другая пленка, но несенсибилизированная). Затем дубль-негатив складывается с оригиналом, зажимается в стекла и окантовывается. Вот и все. Однако, пока не выделена на поле изображения какая-то деталь, эффекта не будет. Выделение же детали осуществляется механическим способом: с нее убирается серебро на дубль-негативе. Естественно, что такой дубль-негатив уже не пригоден для проекции, и с него делается контактом вначале дубль-позитив, а затем второй дубль-негатив. При этом можно изготовить не один, а несколько негативов различной плотности с использованием растров, соляризации и т. д. И только тогда следует производить окончательный выбор и монтаж нужной маски описанным выше способом.

На слайдах, представленных на развороте цветной вкладки, маски были выполнены следующим образом: «Кемпинг» и «Лодочная станция» — простая черно-белая маска, «Рыбаки» — черно-белая маска с растром; «Старый Таллин» — цветные маски (красный вираж) с растром. Растр изготовлен пересъемкой наждачной бумаги с дальнейшим многократным контратипированием на пленке ФТ-41.

Экспериментировать со слайдами уже само по себе увлекательнейшее занятие, не говоря, разумеется, о конечном результате, когда он дает ожидаемый эффект.

Л. АССАНОВ

Цвет реальности

Открытие авторской фотографической выставки в залах Центрального музея Будапешта говорит о многом. Это — признание возросшей роли фотографии в современном искусстве, заслуг автора.

Роберта Хорлинга, художественного руководителя редакции иллюстраций и рекламы Венгерского телеграфного агентства (МТИ), называют пионером цветной фотографии в Венгрии. Многие помнят его серии цветных работ, трижды удостоенные золотых медалей «Интерпрессфото».

В 1966 году Международная федерация фотоискусства присудила ему звание ЕФИАП. В 1976 году Президиум ВНР наградил Р. Хорлинга орденом Труда.

Развернутая в залах музея экспозиция представляет три главных тематических и жанровых пласта, которые интересуют фотохудожника. Первый — фотографии, сделанные в сталактитовых пещерах. Второй — рекламные работы (см. 4-ю стр. вкладки). Третий — чисто художественные, зачастую синтезированные из абстрактных форм фотокартины, которые могут существовать сами по себе, а иногда используются автором для прикладных целей с поразительной неожиданностью и точностью. Техника исполнения настолько безукоризненна, что кажется, будто все снято крупноформатной камерой, хотя динамика некоторых сюжетов исключала такую возможность. Однако часто, как выяснилось при встрече с автором, он работает камерой форматом 6×6 см.

Роберт Хорлинг охотно рассказал о технике своих съемок:

— Серия фотографий сталактитовых пещер — результат большой работы. В общей сложности я возвращался к этой съемке несколько раз, она продолжалась около двадцати лет. Для освещения использовал магний. Наибольшая доза составляла иногда 3 килограмма. Естественно, применял и лампы-вспышки в различных комбинациях, но в основном — для съемки локальных сцен. Формат негативов и слайдов — 6×6 и 9×12 см. Материал — цветной и черно-белый. Сделано около 2000 снимков. Многие из них уже известны и экспонировались, но есть и новые, которые демонстрируются впервые.

Конечно, съемка в пещерах, где влажность достигает 99 процентов, а время пребывания весьма продолжительно, требует специальных приготовлений. Аппаратура и пленки были подготовлены к работе, хранились в водонепроницаемых мешках и распаковывались непосредственно перед съемкой.

В использовании рекламной фотографии у нас в редакции сложился свой стиль, сущность которого заключается в стремлении работать без лабораторных трюков. Если необходимы какие-либо ухищрения — умножение изображения, разделение его, динамическое смещение или простое наложение — все это производится при съемке. И хотя применение всего арсенала трюков оправдано в рекламной фотографии, это не должно заслонять и тем более подменять собой ее смысл. Действительно, современная рекламная съемка становится сложнее. Получают все большее распространение многокомпонентные сюжеты, включающие обширное пространство и многих исполнителей. Фотограф работает как сценарист или режиссер, и без творческого единомышленника не обойтись. Некоторые рекламные задачи кажутся простыми, но затраты времени на их решение значительны, необходима сосредоточенность. Такую работу я предпочитаю делать один.

Конечно, существуют съемки, где мобильность не обязательна, но есть и такие, которые я не могу представить без движения. Поэтому при фотографировании мод часто работаю с рук, не пользуясь штативом.

И сегодня еще живо мнение, что фотография — всего лишь результат технического отображения случайно выбранного момента. Однако я убежден, если фотограф, переходя границы случайного, стремится к сознательной интерпретации — именно тогда фотография становится созидательной работой, занимает достойное место среди других видов искусств.

П. ИВЧЕНКО,
наш спец. корр.
Будапешт—Москва


КОНКУРС Ф 80
АЛЕКСАНДР МАКАРОВ ТЯЖКОЕ БРЕМЯ ПОБЕДЫ



КЕМПИНГ

ЛОДОЧНАЯ СТАНЦИЯ

ФОТО ЛЬВА АССАНОВА



РЫБАКИ

СТАРЫЙ ТАЛЛИН



ФОТО РОБЕРТА ХОРЛИНГА

Николай Парлашкевич **Пора зрелости**

НАВСТРЕЧУ II ВСЕСОЮЗНОМУ ФЕСТИВАЛЮ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

По данным статистики в нашей стране более 20 миллионов владельцев фотокамер. Среди них и те, кто от случая к случаю снимает членов своей семьи, и рабсельхоры, постоянно снабжающие печать оперативной фотоинформацией, и люди, чье главное увлечение — усовершенствование фототехники, и фотохудожники, творчество которых уже получило широкую подчас международную известность. Поэтому оговоримся сразу: не пытаясь охватить многоликое явление фотолюбительства в целом, мы поведем речь лишь о тех, для кого светопись стала средством творческого самовыражения, способом видеть мир и говорить с миром.

Отечественное фотолюбительское движение в своем развитии прошло большой, порой сложный, но плодотворный путь. Периодом бурного роста фотолюбительства не случайно принято считать начало 60-х годов. В то время по всей стране стали возникать фотоклубы. И если раньше для любителей «переход в профессионалы» был практически единственным способом получить общественное признание, то с появлением широкой сети фотоклубов у них появились новые творческие перспективы. Регулярно стали проводиться отчетные клубные, межклубные, зональные, республиканские тематические выставки. Лучшие работы фотолюбителей стали все более уверенно конкурировать на стендах всесоюзных выставок со снимками профессионалов. Любители ощутили общественную значимость своего увлечения, получили возможность активно участвовать в духовном, эстетическом воспитании народа.

Сегодня мы вправе говорить о расцвете фотолюбительского творчества в нашей стране. Правоту этого суждения убедительно доказал первый Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся. В колхозах и совхозах, в учебных заведениях и на предприятиях, в областях, краях и республиках Советского Союза было проведено в дни фестиваля около 18 тысяч выставок, участниками которых стали 134 тысячи фотолюбителей, члены 200 клубов и 17900 кружков.

За прошедшее время сложились и творчески окрепли такие интересные любительские коллективы, как московский фотоклуб «Новатор», тбилисский «Сакартвело», алма-атинский «Медео», народная фотостудия «Рига», рязанская народная фотостудия «Мещера», челябинский, запорожский, мурманский, минский, одесский и многие другие клубы. На основе фотолюбительского объединения возникло Общество фотоискусства Литовской ССР, мастера которого немало сделали для пропаганды художественной фотографии в нашей стране. Был организован принципиально новый по форме Всероссийский фотоклуб «Кадр», о работе которого неоднократно рассказывал журнал.

Не менее важным представляется и то, что наряду с развитием фотоискусства в этих общепризнанных центрах любительского движения в последнее время явственно прослеживается процесс постепенного стирания «белых пятен» на фотографической карте страны. Причем здесь можно наблюдать своеобразную «цепную реакцию». Так, например, развернул большую учебно-методическую работу по подготовке квалифицированных руководителей самодеятельных коллективов «Кадр», и число этих коллективов в Сибири и на Дальнем Востоке за короткий срок выросло в 10 раз. Или, окончив институт, разъехались по городам и весям студенты, члены фотостудии «Мещера», и вот уже в далеких от Рязани городах созданы ими новые самобытные фотоклубы.

Важнейшее значение для пропаганды фотоискусства на местах, а значит и для развития фотолюбительства, имеет выставочная работа, которую ведут клубы. И здесь многое зависит от личности руководителя, его организаторского таланта. Какое везение для всех, если во главе клуба стоит энтузиаст, не щадящий ни сил, ни времени для любимого дела! Кто сосчитает, скольким зрителям привили вкус к художественной фотографии великолепные экспозиции, организованные Х. Станкевичем в Лиепае, В. Шулявко в Одессе, В. Агеевым в Рязани, Н. Степановым в Херсоне, З. Шегельманом в Могилеве, П. Тоомингом в Таллине...

Сегодня по их стопам идут молодые. Радует, что многие из них стремятся к созданию тематических экспозиций большого общественного звучания. Достаточно вспомнить прошлогоднюю межреспубликанскую выставку «Человек и металл», организованную днепропетровским клубом «Днепр», в которой приняли участие авторы из 79 городов страны, и межклубную «Мир современника» — детище фотоклуба «Гродно», на стендах которой были работы из 27 клубов.

Нельзя пройти мимо и еще одного знаменательного явления нашей фотографической жизни. В последнее время резко возросло число серьезных детских фотоколлективов. К уже знакомым читателям кружку Омского Дворца пионеров, созданному Б. Чигишевым, и молодежной фотостудии «Красногорск», руководимой Г. Лукьяновой и М. Голосовским, приблизились интересные детские коллективы из Уфы и Ленинграда, Череповца и Ново-Троицка, Горького и Киева, Орла и Тольятти. Только на последний Всесоюзный фотоконкурс детской фотографии «Глазами детей» в Красногорск прислали работы своих питомцев 76 фотоклубов и кружков. Причем многие снимки свидетельствовали не только о хорошем техническом уровне юных авторов, но и об их умении мыслить фотографическими образами, мыслить свежо и непосредственно.

Цифры говорят о массовости фотолюбительского движения, но за ними стоит и ощутимый качественный прогресс отечественного фотоискусства. У нас выросло целое поколение зрелых, самобытных фотохудожников. Ими завоеваны сотни наград международных фотофорумов. Участие во всевозможных выставках и конкурсах наряду с профессионалами все большего числа любителей, естественно, должно увеличивать творческую конкуренцию и способствовать повышению критериев оценки работ, тем самым эстетически воспитывая не только читателя или зрителя, но и автора. И как же обидно бывает смотреть на художественно беспомощные, безвкусные конкурсные снимки, которые, к несчастью, еще появляются на страницах областных, краевых, республиканских газет, дискредитируя наше фотоискусство.

Но в целом можно смело сказать, что сегодня активно идет процесс взаимопроникновения и взаимообогащения между художественной и журналистской фотографией. Наиболее талантливые из фотохудожников, обращаясь, казалось бы, к сугубо журналистским темам, стремятся, чтобы их работы, рассказывающие о жизни и созидательном труде советского народа, носили характер образного обобщения, художественного символа. Практика показала, что образность мышления в сочетании с отточенностью фотографической формы, которые приносят фотохудожники на страницы газет, близка и понятна массовому читателю. Так, публиковавшиеся на страницах «Правды», «Комсомольской правды», «Труда», «Советской России» и «Литературной газеты» снимки москвичей А. Васильева, В. Костина, Б. Савельева, О. Булыгина, запорожцев В. Филонова и В. Тарасенко, клайпедца В. Страукаса, мурманчанина И. Ящерицына неизменно получали высокую читательскую оценку.

Многие наши фотоклубы уже не ограничиваются задачами чисто творческими, а ищут и находят свои формы активной общественно полезной деятельности, отвечающие насущным требованиям времени. Наиболее распространенные из них — это стенды и витрины на городских улицах, несущие людям актуальную фотоинформацию, это участие фотолюбителей в оформлении заводских и даже (как, например, в Сочи) городских интерьеров.

С развитием фотоискусства, естественно, развиваются, наполняются новым, более глубоким содержанием фотографические жанры. На наш взгляд, здесь явно проявляется тенденция к психологизации фотоискусства. Теперь на стендах выставок уже почти не встретишь салонных, статичных в своей красивости портретов. Движение человеческой души, «закадровая» ситуация и предыстория героев снимков занимают фотохудожников куда больше формальных поисков. Уместно подчеркнуть в олимпийский год, что иной стала и спортивная фотография. Сегодня авторов все больше интересуют не только максимально динамичные сюжеты, но и эмоциональный мир спортсменов, психологическая атмосфера борьбы. Но особенно заметно эта тенденция проявилась в традиционном любительском жанре — пейзаже. Здесь в полный голос зазвучала новая, философски глубокая и социально острая тема защиты окружающей среды.

Анализ творчества ведущих наших фотохудожников показывает, что и профессионально, и морально они готовы работать с еще большей общественной отдачей, чем сегодня. Их талант необходимо использовать гораздо полнее.

Второй Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества — главный смотр фотолюбительских сил страны. Выполняя постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», фотографические объединения должны проявить всемерную заботу о дальнейшем развитии фототворчества как одного из видов художественной самодеятельности.

Булат Окуджава Продолжается поиск...

— Молодой человек хочет вас сфотографировать, не возражаете?
Вошел юноша, невысокий и плотный, с камерой в руках. Я встретил его снисходительно, ободряюще улыбнулся. Он тоже улыбнулся, был мягок и даже вкрадчив, а я, увидев объектив, засуетился, задвигался... Он сказал тихо и твердо: «Вы ничего, пожалуйста, не предпринимайте. Вы собирались звонить по телефону?.. Пожалуйста, звоните...» Я подчинился. Он затаился где-то за моим плечом.
Спустя некоторое время я получил в подарок портрет: некто с искаженными чертами орал что-то в телефонную трубку. Это я?.. Сначала я огорчился, потом вгляделся и успокоился: конечно, это я. Да, да, застигнутый врасплох, выманивающий что-то... «Надо за собой следить», — подумал растерянно.
С тех пор прошло много лет. Юноша стал профессиональным фотографом. Художником.
Рассуждения о том, что фотография в отличие от живописи — простое копирование, давно ушли в прошлое. Не только техническая оснащенность, но и художественные навыки современного фотографа уже столь высоки, что мы стоим перед лицом Искусства, где с помощью света и теней художник стремится выразить свое отношение к жизни. Может быть, не всегда его понимание вещей соответствует нашему, но когда мы перед его творением вдруг всплескиваем руками — это, наверное, и есть то, ради чего расходуется вдохновение.
Мне нравятся многие портреты, созданные Вадимом Крохиным. Они насыщены информацией, в них есть судьба, за ними ощущается История отдельной жизни, страны, творчества... Вот будничио чаевничающий Кайсын, знающий почем фунт лиха, незлопамятный, но все хорошо помнящий; вот словно из белой вечности проявившиеся пронзительные глаза Гаврюка, вот постаревший Весли Джексон, средь белых стульев на зеленой траве, плачущий о погибших собратьях...
Портретное искусство Вадима Крохина не льстиво. Изображая, к примеру, писателей, он не воздвигает монументов счастливым сочинителям. Его задача — выразить сущность души, запечатлеть человека в тот самый единственный миг, когда он как бы исповедуется перед самим собой.
Но эти портреты — не случайные озарения. Это долгий кропотливый труд. Из многих сотен черновиков рождается единственный беловик. Продолжается поиск, без которого, как в любом ином стоящем деле, не бывает удачи.



ЯН СУДРАБКАЛН
ЧАРЛЬЗ СНОУ



ФОТО **ВАДИМА КРОХИНА**

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ
МАРИЭТТА ШАГИНЯН
АНДРЕЙ ВОЗНЕСЕНСКИЙ







УИЛЬЯМ САРОЯН
ВАЛЕНТИН КАТАЕВ

Бильдредактор: и должность, и профессия?

Беседа корреспондента «СФ» Г. Антонова с деканом факультета фотожурналистики Института журналистского мастерства при Московской организации Союза журналистов СССР В. Тарасевичем.

— Известно, что проблема бильдредактирования стоит сейчас довольно остро. Какие пути ее решения видятся вам, Всеволод Сергеевич, с позиций декана факультета фотожурналистики?

— Я бы сказал, что это проблема номер один, потому что, не решив ее, мы не сможем вывести нашу фотожурналистику на уровень предъявляемых к ней требований, не сможем изгнать со страниц газет и журналов штамп, который все еще широким потоком течет к читателям, снижая действенность нашей пропаганды.
К сожалению, никто бильдредакторов у нас профессионально не готовит, нет и системы отбора таких работников в отделы иллюстраций периодических изданий. В результате в эти отделы попадают случайные люди. Бильдредактор должен быть обязательно работником творческим, одаренным не только в сфере журналистики вообще, но и в области изобразительной — зрительный ряд, образный строй, пластика, композиция, свет, тональность, внутренняя динамика — эти понятия надо знать, ими надо владать!

— Значит, существуют бильдредакторы по должности и по фактически выполняемой ими работе? Какая же между ними разница?

— В том-то и дело, что пока никакой, ибо практически сегодня ни те, ни другие не имеют специального образования, и главным их инструментом остаются индивидуальный вкус и собственная интуиция. А нужны точные и обоснованные критерии, выработанные и применяемые людьми, компетентными в вопросах фотожурналистики. Можно ли представить себе хороший театр без режиссера или оркестр без дирижера? Нет. Существовать-то они могут, но играть будут вразнобой — кто во что горазд...

— Откуда все-таки возьмутся такие люди?

— Именно об этом я и хотел бы поговорить. Бильдредактор — это в первую очередь все же не должность, а профессия, и назрела необходимость готовить их как специалистов своего дела. Значит, надо создавать группы по этой специальности на факультетах журналистики в университетах и институтах, где имеются отделения или спецкурсы фотожурналистики. Если мы приступим к этому делу незамедлительно, то уже в ближайшие годы появится возможность обеспечить профессиональными бильдредакторами на первых порах редакции центральных, республиканских и областных изданий.

— Вы имеете в виду необходимость введения во всех редакциях должности бильдредактора?

— Совсем не обязательно. По должности это могут быть, как я уже сказал, и работники фотоотделов. Важно, чтобы на эти должности назначались люди обязательно творческие, профессионально подготовленные, а не те, кто может осуществлять лишь «общее руководство». Специалист в области бильдредактирования должен знать очень многое — историю и теорию фотожурналистики, работы ведущих мастеров, технику художественного оформления, техническое редактирование, полиграфию и т. д.

— Ну, а пока будет решен вопрос о подготовке бильдредакторов на факультетах журналистики, какой вы видите выход из создавшейся ситуации?

— Поскольку проблемы бильдредактирования остры уже сегодня, а работники этого профиля у нас все же есть, хотя в массе своей и не имеющие соответствующего образования, то один из путей решения этой проблемы — дать им хотя бы минимум необходимых знаний. Практически такая работа уже ведется и в нашем Институте журналистского мастерства, и в некоторых других, созданных при республиканских и областных отделениях Союза журналистов. У нас, например, на факультете фотожурналистики занимается группа бильдредакторов — это двадцать сотрудников редакций, издательств и агентств, уже имеющих определенный опыт работы с фотографией. На первых порах мы умышленно не стали разрабатывать для них отдельной программы, а решили обучать вместе с фотокорреспондентами. Программа обучения включает в себя, кроме цикла лекций по эстетике, истории искусств, теории и практике фотожурналистики, еще и темы специфически «бильдредакторские». Фотокорреспондентов, которых у нас в несколько раз больше, чем бильдредакторов, мы разделили на группы по четыре-пять человек, и каждую группу прикрепили к своему «постоянному» бильдредактору. Такая группа, являясь как бы моделью фотоотдела редакции газеты или журнала, на протяжении двух лет учебы совместно разрабатывает, реализует результаты учебно-практических заданий. Эта форма обучения, на наш взгляд, имеет ряд преимуществ. Прежде всего слушатели могут глубже проникнуть в тонкости смежной профессии, что чрезвычайно важно, так как от согласованности в работе звена «фотокорреспондент—бильдредактор», как показывает опыт, во многом зависит фотографическое лицо издания, уровень его фотопублицистических выступлений. Кроме того, представителям этих двух специальностей нередко приходится заменять друг друга, когда этого требуют интересы редакции.
Если учесть, что институт наш двухгодичный, обучение в нем идет без отрыва от работы, и слушатели имеют возможность день ото дня совершенствоваться в своей специальности, то мы получаем практическую отдачу уже и сегодня. Совместная разработка заданий фотографами-бильдредакторами дает фотографам возможность освоить такой важный момент в их профессии, как подготовка к выполнению конкретного задания. Разбор выполненного задания, анализ достоинств и недостатков фотографий приучает бильдредакторов к осознанию ими своей роли как советчика, воспитателя, а порой и учителя своих товарищей по профессии. Есть и еще один положительный результат от внедрения такой организационной формы обучения — налаживаются долговременные практические творческие связи, которые наши слушатели смогут использовать и в будущем за пределами института, что, несомненно, послужит на пользу фотожурналистике в целом. Практика вообще возведена нами в принцип обучения. Каждое занятие планируется таким образом, чтобы в основе его лежало обсуждение конкретных фоторабот того или иного из ведущих фотомастеров, некоторые занятия проводились на фотографических выставках, где мы имели возможность проследить вместе с нашими слушателями наиболее важные тенденции, существующие в сегодняшней фотожурналистике. Безусловно полезным оказался и «выездной урок», проведенный в редакции газеты «Социалистическая индустрия», где состоялась встреча с работниками отдела фотоиллюстрации и фотокорреспондентами.
Летом нынешнего года состоится пятый выпуск нашего института, и его сегодняшние слушатели уже не будут встречаться в учебных аудиториях каждые две недели. А жаль... Хорошо, если бы окончившие факультет фотожурналистики продолжали творческие контакты. Это дало бы им возможность углубить и расширить свои профессиональные знания и привлечь к совместной работе в изданиях коллег, творческие возможности которых они хорошо знают.

— Но кроме бильдредакторов-профессионалов к бильдредактированию порой причастны и другие сотрудники редакций?

— Да, и это, в первую очередь, работники секретариатов. Им тоже не мешало бы получить хотя бы минимальную подготовку в области профессиональной фотожурналистики. Вопрос этот уже рассматривался соответствующими секциями Московского отделения Союза журналистов, и было решено разработать необходимые рекомендации. Практических результатов мы тут еще не имеем, хотя организация учебы этого контингента работников — проблема очень актуальная. Но думается, что это тема отдельного разговора...



Валерий Кичин Вечные истины

Фотографии свердловчанина Александра Лысякова уже многие годы печатаются в журналах, в газетах, и свердловских, и центральных. Некоторые из них приобрели известность — такие, как «Белая грива», напечатанная в № 8 «СФ» за 1978 год. Давно пора бы, кажется, представить этого своеобразного мастера на страницах «Советского фото» подробнее.
Пробовали подступиться. Сформировать такую подборку снимков, чтобы дала наиболее полное и цельное впечатление о стилевых поисках Лысякова и его тематических пристрастиях. И каждый раз роковым образом ничего не получалось. Интересные снимки не складывались в единую картину — картину законченную. Слишком были разнородными. После широкого, панорамного взгляда без всякого перехода возникал сверхкрупный план, какая-то совсем неожиданная деталь. Со снимком мудрым соседствовал наивный. Рядом с лирическими нотами звучала мелодия жестокая, беспощадно правдивая, не желающая скрывать ни морщин жизни, ни ее ран. И — никаких технических изысков. Снимки ложились на редакционный стол, как поэтическая рукопись — с помарками, с клячерками, с великолепным пренебрежением к «товарному виду». А если Лысяков и прибегал к техническим приемам — доводил снимки до лаконизма графики, впечатывал облака или солнце — то как раз и получалось наивно, так, как бывает у начинающих.
Но рядом были снимки, в которых чувствовалась рука по-настоящему талантливая, взгляд абсолютно самостоятельный и зрелый, внимательность к жизни, какая бывает у художника. Камера Лысякова не столько отражала объективный мир — она пыталась, преодолевая фотографическую фактуру, выразить мир поэтический, выразить более субъективно, чем в фотографии принято. И не круг излюбленных тем надо искать в его творчестве, а круг мотивов, родственных душе поэта.
Он родился на Рязанщине, в краю Есенина, певца понятий простых и вечных. Есенина полюбил с детства, и те же образы вошли в него на всю жизнь. Он написал в предисловии к одной из своих выставок: «...Вот уже пятнадцать лет я складываю мир из взрастивших меня материнских рук, отцовских слов, воды, неба, камня, дерева, травы увядающей и травы расцветающей, из того, чем и почему предстает природа перед человеком, выше которого, по словам Толстого, уже ничего нет...» У другого это выглядело бы, может быть, позой, даже кокетством — ныне уж очень принято по поводу и без повода обращаться к вечным истинам. Но надо знать Сашу Лысякова — он к эффектам самовыражения не склонен. И он действительно чувствует в каждом явлении жизни его философскую подоснову, стремится понять ее и выразить. Это потребность поэта — все, что видит, почувствовать как звено единой структуры жизни, как момент великого непрекращающегося движения.
Фотография — инструмент для таких материй не самый приспособленный. Она предметна, документальна, попытки поэтических обобщений здесь требуют огромного такта, художнической интуиции, иначе — искусственность, претенциозность, а то и безвкусица.
По-видимому, ощущая эту ее недостаточность, Лысяков обратился к живописи, увлекся ею, написал множество полотен, пожалуй, еще более своеобразных. И в них любит чистые краски, ясные, контрастные, как добро и зло. Иногда полотна на удивление просты, иногда озадачивающе сложны, а иногда и антиеваты, но поэтическая нота присутствует в них всегда и в них главенствует. Их содержание могли бы выразить стихи и вряд ли могла бы проза. Я не пытаюсь льстить здесь Лысякову — просто ищу возможно более близкую ассоциацию для того, чтобы определить его способ творческого мышления.
Думаю, что поэзия легче всего объяснит и обаяние его снимков. Их предметом Лысяков стремится сделать не столько конкретные явления жизни, которые на них изображены, сколько понятия, за ними стоящие. О чем снимок, где устало бегут солдаты? В первую очередь о труде суровом, мужском, всегда самоотверженном армейском труде — ведь именно он, а не парады и не марши составляют здесь суть. Вот портрет большой крестьянской семьи — разве не говорит он нам о вечной преемственности поколений, о кровной связи, существующей между ними, как бы ни были они непохожи?
Воля? Но фотоаппарат не полюбоваться стихией нас приглашает, он заставляет почти физически ощутить вполне, казалось бы, отвлеченное понятие — мощь. Целая серия фотографий, на которых — лошади.
И опять-таки — не конкретная Гнедая или Каурая привлекли внимание художника, не индивидуальные ее особенности. Разглядывая снимки, не всегда поймешь даже, одна лошадь здесь изображена или «объектов» было несколько. Лысяков другое снимал — он как будто нашел способ передать непосредственно чувства, целую гамму вполне человеческих чувств. Невероятно мохнатая, почти комичная в этой мохнатости морда, даже не морда, только нос — так и просится название «Нежность», хотя назван снимок «Фас». А вот до предела приближенный к нам, выхваченный из всего сущего глаз животного — тревожный глаз, и в этом смысл снимка. Вот сама грация — пластика, доступная только животным. У него есть снимок трагичный — лошадь, обессиленно приникшая к земле. Есть романтичный — вспомните «Белую гриву». Не фотосерия, а словно бы поэма, которая рассказывает о лошади, но говорит о человеке. Разве не припомнится здесь толстовский Холстомер и купринский Изумруд?
Лысяков часто снимает людей в минуты праздника или горя, снимает быт и человеческие драмы, ищет наиболее яркие выражения характеров — на изгибах и сломах судьбы. И эти его снимки зоркостью и знанием жизни вызывает в памяти суровую правду шукшинских рассказов.
Литературные ассоциации приходят неотвратимо, когда смотришь фотографии Лысякова — точка соприкосновения здесь в ярком художническом потенциале, в нем заложенном. Он проявляется разнообразно и противоречиво, думаю даже, еще не выявился по-настоящему, а только ищет путей к самореализации.
Долгое время Лысяков был фотокорреспондентом свердловской молодежной газеты «На смену!». Работал там интересно, выступал в самых разных фотографических жанрах, осваивал газетную тематику — осваивал весьма успешно, свидетельством тому — первая премия на областном конкурсе Союза журналистов, полученная им в 1976 году за фоторепортажи и фотоочерки о молодом современнике.
Но газетная работа требует всего человека, ей необходимо посвятить себя целиком. Круг интересов Лысякова со сферой газетной фотографии пересекался, но не совпадал, был шире. Он ехал на событие, но снимал настроение, чувство, характер. В газете свои задачи и свои критерии. Лысякову ближе задачи художественные — наверное, поэтому он, пришедший в журналистику сразу после армии, теперь решил с газетой расстаться. Пробует себя в новых областях: участвует, например, в оформлении интерьеров общественных сооружений города.
Он придумал себе, как видите, судьбу достаточно сложную. В ней нет спокойной стабильности, как нет «фирменной» гладкости в его фотоработах. Лысяков не принадлежит к числу фотохудожников, чьи снимки всегда и во всех случаях безупречно убедительны. Но поиск в них ощутим непрерывный и напряженный. Поиск ради творчества, а не ради успеха.
Поэтому так интересно ждать продолжения.

А. ЛЫСЯКОВ. ВОСПОМИНАНИЕ О СОЛДАТСКИХ БУДНЯХ

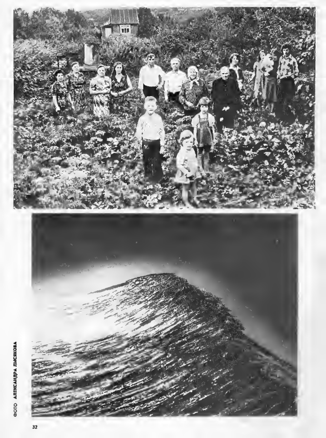
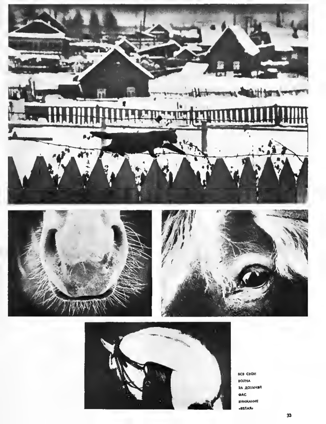


ФОТО АЛЕКСАНДРА ЛЫСЯКОВА



ВСЕ СВОИ
ВОЛНА
ЗА ДОБЫЧЕЙ
ФАС
ВНИМАНИЕ
«БЕЛАЯ»

Владимир Надинский Грани творчества

Фотоклуб — это фотолюбители и их фотографии.
В отличие от профессионалов самодеятельные фоторепортеры и фотохудожники редко сталкиваются во время работы. Им не приходится оттеснять друг друга локтями за воротами проигрывающей футбольной команды, часами выстаивать рядом в ожидании назначенного события, соперничать за право первой съемки знаменитости. Их снимки публикуются не часто и фамилии не успевают примелькаться, внедриться в память подписчиков газет и журналов. Только самые удачные из их фотографий выражают характеры авторов, взгляды на жизнь, вкусы, эстетические пристрастия, неповторимость судеб, наконец. Часто у любителей нет школы, нет знания той самой «азбуки», которая учит объясняться на, казалось бы, столь понятном фотоязыке.
Фотоклуб «Уголек» Дворца культуры донецкой шахты имени М. И. Калинина объединяет тридцать человек. Ядро клуба — сплоченная группа настоящих фотолюбителей. Мы помещаем в этом номере работы всего трех из тридцати. Быть может, слова помогут увидеть их снимки под новым углом зрения, отбросят иной свет на творческие биографии.

Инженер Захаров

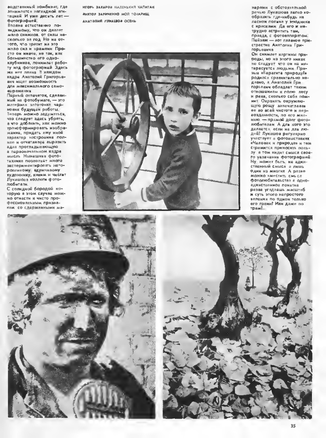
Чем может заниматься выпускник горно-металлургического института, специалист по автоматике, если он еще на первом курсе взглянул на мир через видоискатель фотокамеры и с тех пор не расстается с кофром, наполненным аппаратурой? Если он на деловые встречи, на заседания фотоклуба «Уголек», председателем которого его выбрали, и даже просто в столовую не ходит без всего своего фотоарсенала? Он может заниматься проблемами зрения роботов, разрабатывать сенсорные устройства для шахтных автоматов. Пусть это и механические люди, но законы зрительного восприятия на них распространяются вполне человеческие.
Игорь Захаров — человек цельный. Молодой (ему нет еще и двадцати пяти), подтянутый, со спортивной выправкой, четкий в обязательствах, идеально корректный, чуточку замкнутый, спокойно-твердый в своих убеждениях, он выглядит современным инженером. Организационную работу в клубе ведет энергично и деловито, избегая необязательных проявлений чувств, что даже как-то странно для фотолюбительства.
Игорь Захаров — человек выносливый. Живет он по тамошним меркам далеко, в Макеевке, и каждый день ездит оттуда на работу в Донецк. И каждый вечер хотя бы на два-три часа приходит в клуб. Для у председателя хватает. «Угольку» удалось добиться создания собственной постоянно действующей фотогалереи в подземном переходе на одной из центральных площадей города, и экспозицию надо постоянно обновлять. Клуб включился в кольцо других любительских фотообъединений — это значит, что ежемесячно нужно получить чью-то новую коллекцию из 30 работ, оценить каждую из них по 10-балльной системе, выставить отметки в специальной ведомости и отправить, чтобы получить следующее собрание, пока, наконец, не вернется после долгих странствий их собственное с оценками других клубов. А еще организация творческих конкурсов, тематических и персональных выставок, публикаций в газетах и многое, многое другое.
Игорь Захаров — человек логичный. Клуб, он считает, нужен не только его членам, для которых «Уголек» по существу — единственная возможность в общении постигать искусство фотографии. Клуб нужен городу. И пусть не все окружающие это понимают, пусть во Дворце культуры «Угольку» выделили лишь крохотную комнатку, да и то в совместное владение с другими самодеятельными коллективами, пусть. Фотолюбители все равно обязаны стараться приносить пользу. Фотография, утверждает Захаров, о людях и для людей. В шахтерском городе, пейзаж которого немыслим без терриконов, это означает, что угольные мотивы непременно должны быть в центре внимания любительских объективов. А то, что большинство его товарищей по клубу, да и он сам, откровенно говоря, предпочитают создавать разного рода фотоэтюды, более или менее красивые, но далекие от реальности картинки — это пережитки фотодетства. Повзрослеют, научатся, поймут и станут запечатлевать труд горняков, хоть это и очень трудно технически и творчески.
Игорь Захаров — человек совсем не такой, каким может показаться. Его отношение к фотографии следует называть горячим словом «страсть». Ночами маленькая однокомнатная квартира, которую занимает он с женой и дочкой, превращается в фотолабораторию. В суматохе забот и событий Игорь снимает буквально на бегу, не знает он заранее, какой удивительный кадр встретится ему сегодня. А раз так, надо вырабатывать в себе снайперскую точность глаза, надо днями напролет таскать на себе тяжеленные кофры. Он мечтает о том, чтобы работа и страсть воссоединились, слились в единое целое. Свою надежду перейти в профессиональные фотожурналисты он без труда подкрепит вполне разумными и обоснованными оправданиями, но дело ведь не в них. А просто хочется снимать.

Кузнец Зариченко

И отец, и мать Виктора Федоровича работали на шахте. Куда же было идти ему, мальчишке, как не в горнопромышленное училище?. Позади была война и оккупация, голодное и холодное детство. И надо было получать профессию крепкую и серьезную. Сначала профессия, а образование потом. Вечернюю школу кузнец Зариченко окончил только после службы в армии, в конце пятидесятых. Сначала профессия и образование, фотография потом. Впрочем, он с самого начала был не чужд красоте, иначе, видимо, так и не взял бы в руки фотокамеру. Раскаленный металл — в нем есть что-то такое, от чего нельзя отвести глаз. И пылающий горн, и первый глоток свежего воздуха после смены — это все для души. И даже просто умение ухватить раскаленную поковку клещами, требующее сноровки.
Невысокий, жилистый, он только улыбается, когда его спрашивают, нужна ли, обязательна ли для кузнеца могучая стать. Рассказывает безо всякой рисовки, как его армейские сослуживцы, парни на вид куда более здоровые, пришли к нему в кузницу на шахту «Кировская» и попробовали помахать молотком, да не большим, а малым. Потом долго у них руки дрожали. В работе с металлом главное — терпение и внимание. И в фотографии тоже.
Виктор Федорович и сам не заметил, как стал одним из старейших фотолюбителей Донецка. И призы на выставках были, и звание лауреата областного фестиваля самодеятельного искусства, и премиальная поездка в Ригу, когда он вдруг открыл с помощью фотокамеры новую грань жизни.
Дочка у него учится в Ленинграде в консерватории. Как-то он поехал в город на Неве. Десять дней бродил с утра до вечера по строгим, чуть сумрачным, торжественным проспектам, часами стоял на ажурных мостах над рекой, неотрывно смотрел на легкие и тяжеловесные одновременно, донельзя гармоничные классические здания. С тех пор он был в Ленинграде пять раз. Каждый отпуск — с фотоаппаратом. А если бы не начал когда-то заниматься фотографией, говорит Виктор Федорович, так и не узнал бы этой красоты. Или узнал бы, но не понял.

Художник Лукашов

Есть люди, которые занимаются преподаванием музыки в музыкальных школах и училищах. Снова и снова играют они одни и те же гаммы, а хочется им исполнить в переполненном зале нечто неповторимое. И тогда они от музыкальных занятий приходят к музыке для души. Что-то в этом роде произошло и с художником Анатолием Григорьевичем Лукашовым. Он окончил специальное учебное заведение, трудился на поприще рекламы в самом большом донецком универмаге «Белый лебедь», а затем перешел в Донецкий художественно-произ-



водственный комбинат, где занимается наглядной агитацией. И уже десять лет — фотографией.
Вполне естественно, по-видимому, что он делает мало снимков: от силы несколько за год. Но не оттого, что тратит на это мало сил и времени. Просто он иначе, не так, как большинство его одноклубников, понимает работу над фотографией. Здесь же нет плана. В каждом кадре Анатолий Григорьевич ищет возможность для максимального самовыражения.
Первый отпечаток, сделанный на фотобумаге, — это материал, заготовка, черновик будущей работы. Теперь можно задуматься, что следует здесь убрать, а что добавить, как можно трансформировать изображение, придать ему иной характер настроения, полнее и отчетливее выразить едва проглядывающую в первоначальном кадре мысль. Нынешняя фототехника позволяет много экспериментировать неторопливому, вдумчивому художнику, каким и считают Лукашова коллеги фотолюбители.
С солидной бородой, которую в этом случае можно отнести к чисто профессиональным признакам, со сдержанными манерами, с обстоятельной речью Лукашова легко вообразить где-нибудь на лесной поляне у этюдника с красками. Да его и нетрудно встретить там, правда, с фотоаппаратом. Пейзаж — вот главное пристрастие Анатолия Григорьевича.
Он снимает картины природы, но из этого никак не следует, что он не интересуется людьми. Призыв «Берегите природу!» родился сравнительно недавно, а Анатолий Григорьевич обладает таким отношением к полю, лесу и реке, сколько себя помнит. Охранять окружающую рощу, запечатлевая ее во всей чистоте и первозданности, по его мнению, — прямой долг фотолюбителей. А для кого это делается, если не для людей? Лукашов регулярно участвует в фотовыставках «Человек и природа» и тем стремится приносить пользу, в том видит смысл своего увлечения фотографией. Ну, может быть, не единственный смысл, а лишь один из многих. А разве можно вместить смысл фотолюбительства в одно-единственное понятие, разве угадаешь масштаб и суть этого непростого явления по одной только его грани? Или даже по трем?

ИГОРЬ ЗАХАРОВ МАЛЕНЬКИЙ КАПИТАН
ВИКТОР ЗАРИЧЕНКО МОЙ ТОВАРИЩ
АНАТОЛИЙ ЛУКАШОВ ОСЕНЬ



НИКОДИМ СЕРГЕЕВ НЕ ПОДХОДИ!

Владимир Анцев Зонная система при экспонировании

3. ЭКСПОЗИЦИЯ И ПРОЯВЛЕНИЕ

Нередко фотографы, снимающие разными камерами один и тот же сюжет на фотопленку одной чувствительности с одинаковыми экспозицией и последующим проявлением, получали разные по плотности и контрасту негативы. Такой результат можно объяснить различием в конструкциях затворов и неодинаковым светорассеянием внутри камер. Поэтому, рассматривая вопросы экспозиции, прежде всего необходимо определить действительное (эффективное) значение светочувствительности пленки и поправки на чувствительность, указанную обычно на упаковке. Для этого Ансел Адамс предлагает отснять равномерно освещенный лист бумаги (с яркостью в I зоне), проявить негатив нормально и сравнить полученную плотность с плотностью вуали неэкспонированного края пленки. Если плотность получилась меньше стандартной плотности вуали, эффективную светочувствительность пленки занизить, если больше — светочувствительность считать более высокой. Очевидно, что такое испытание негативного материала следует проводить для каждой партии и типа пленки, используя один и тот же фотоаппарат, объектив, экспонометр и проявитель. (При всех проводимых испытаниях и пробах Адамс использует метоловый проявитель Д-23.)

Известно, что оптическая плотность почернения прямо пропорциональна десятичному логарифму экспозиции H.

$H = E \cdot t$ (лк с), где

E — освещенность светочувствительного слоя в люксах,

t — время выдержки в секундах.

Адамс берет несколько равномерно освещенных карточек черного, белого и 2—3 карточки серых оттенков, ставит их яркость на V зону шкалы экспозиции и производит фотосъемку каждой из них. Для получения одинаковой плотности почернения негативов карточек он экспонирует пленку отдельной карточки в зависимости от показаний экспонометра и проявляет фотопленки вместе. Несмотря на то, что разница в экспозиции карточек может отличаться в 40—50 раз, полученные негативы будут иметь одинаковую плотность.

Безусловно, фотографу важно получить негатив в определенном диапазоне плотностей. Для этого при визуальной оценке снимаемого сюжета автор зонной системы рекомендует следующее:

а) если какие-либо детали изображения необходимо получить на фотобумаге «абсолютно черными», то они помещаются в 0 зону (и ниже ее) на шкале экспозиции, а если «абсолютно белыми», то — в зону VIII или IX;

б) яркости изображений в I—III зонах должны быть помещены на эти же зоны шкалы экспозиции;

в) если при съемке портретов фотографу важно передать оттенки кожи лица человека, то применяется VI зона.

Распределяя таким образом яркости объекта на соответствующие зоны шкалы экспозиции, получают нормальный негатив, который обеспечивает отпечатки на нормальной фотобумаге при нормальном проявлении.

«Что такое «нормальный» — зависит не только от типа света, используемого в фотоувеличителе, но и от требований фотографа», — замечает Адамс.

Контрастный негатив необходим фотографу для работы на увеличителе с рассеянным светом, менее контрастный — для работы на конденсорном увеличителе.

Во всех приведенных выше примерах были даны рекомендации для получения нормального негатива с нормальным проявлением, то есть таким проявлением, когда плотности деталей изображения с различными яркостями распределены на соответствующих зонах шкалы экспозиции.

Изменением времени проявления негатива возможно изменить и значения его плотности. Семейство характеристических кривых (рис. 1, «СФ», 1980, № 1) помогает рассмотреть эти возможности. Средняя характеристическая кривая показывает контраст при нормальном проявлении. Кривые 3 и 4 показывают увеличение контраста за счет увеличения времени проявления, а кривые 1 и 2 — его снижение за счет уменьшения времени проявления. Сущность этих характеристических кривых Адамс сводит к следующему:

1) VI зона — ключевая (Key tone) по тональности и по плотности является одной из опорных точек шкалы экспозиции. Эта зона в 32 раза выше I зоны и ее выбор для передачи кожи лица человека вполне целесообразен,

2) оптимальная плотность негатива определяется не только распределением яркостей объекта на соответствующие зоны, но и замыслом фотографа. Несколько дублей портрета следует проявить с различным временем, добиваясь оптимальной плотности в VI зоне. Отпечатав все негативы на фотобумаге, отметить время проявления негатива для наиболее выразительного снимка. Не следует слепо добиваться плотности негатива в VI зоне на 1,10* выше плотности вуали. Так, например, для конденсорных увеличителей желательно получить плотность негатива на 1,00* или 0,90* выше плотности вуали.

Таблица 4 показывает, как можно добиться плотности 1,10 над вуалью в различных зонах.

3) Если 36%-ную яркость поместить ниже зоны VI на шкале экспозиции, то некоторые важные детали сюжета могут оказаться за пороговой плотностью.

С другой стороны, если при этом варианте увеличить время проявления, то значение яркостей зон VII и VIII, возможно, будет превосходить по плотности соответствующие им зоны VIII и IX. Предположим, что 36%-ная яркость падает на IV зону, а самый яркий участок сюжета — на VII зону (вариант недостаточной освещенности). Переводя эту 36%-ную яркость в VI зону, мы можем получить участок изображения VII зоны в зоне IX, отпечатать который на бумаге будет весьма затруднительно.

4. ОПТИМАЛЬНАЯ ПЛОТНОСТЬ

Чтобы определить оптимальную плотность негатива, Адамс предлагает проделать несколько пробных съемок, например сфотографировать портрет человека в солнечный день так, чтобы солнце освещало плоскость лица под углом 45°, а соотношение теневой и освещенной части лица сбалансировать 1 : 4. Блики на лице при экспонометрических замерах не учитывать. Помещая измеренную яркость освещенной части лица на VI зону шкалы экспозиции, делают 12 отдельных снимков. Если в данном проявителе рекомендуется проявлять этот тип пленки, предположим, 15 минут, проявить снимки с интервалом времени в 1 минуту, то есть от 9 до 20 минут, и сделать контактные отпечатки с 12 негативов на мягкой или нормальной бумаге. Заметить лучший отпечаток и отложить негатив. Сделать отпечатки портрета на конденсорном увеличителе с этих негативов и отобрать один из них с наибольшей художественной выразительностью. Отметить время проявления негатива.

Чтобы определить значение плотности на этих двух негативах, надо отснять стандартную 18%-ную серую карту подобным же образом и сравнить полученные результаты.

Необходимо научиться различать изменения, происходящие в позитиве при перемещении 36%-ной ярко-

ТАБЛИЦА 4

Зоны	Суммарная плотность	Плотность вуали	Диапазон вуали	Проявление	Время проявления мин (Д-23)
IV	1,22	0,12	1,10	Нормальное ++	20
V	1,21	0,11	1,10	Нормальное +	16,5
VI	1,20	0,10	1,10	Нормальное	11
VII	1,19	0,09	1,10	Нормальное —	9,5
VIII	1,18	0,08	1,10	Нормальное ——	7,5

* По А. Адамсу.

Начало см. «СФ», 1980, № 1.

сти VI зоны на другие номера зон. Уменьшая номера зон и увеличивая время проявления негатива, мы увеличиваем его контрастность и усиливаем проработку фактуры. И, наоборот, увеличивая номера зон и уменьшая время проявления негатива, мы уменьшаем контрастность и мягче прорабатываем фактуру. Плотность же негатива остается неизменной и равной 36%-ной яркости VI зоны шкалы экспозиции.

Адамс предлагает сфотографировать равномерно освещенный фон 36%-ной яркости на четыре кадра следующим образом:
в) поместить измеренные значения яркости на V зону шкалы экспозиции и проявить 1 негатив, увеличив время проявления в 1,5 раза, в остальные — так, чтобы приблизиться по плотности к VI зоне,
б) поместить эту же яркость на IV зону и проявить 1 негатив в 2,5 раза дольше, в остальные — так, чтобы один из них совпал с VI зоной,
а) поместить значение 36%-ной яркости фона на VII зону и проявить 1 негатив на 3/4 от времени нормального проявления, остальные — по аналогичной методике,
г) и, наконец, поместив значение 36%-ной яркости на VIII зону, проявить 1 негатив от 1/3 до 2/3 от времени нормального проявления, остальные — приближаясь к VI зоне. Испытания можно провести для V или любой другой зоны.

Приобретя опыт, фотограф сумеет распределять яркости объекта на шкале экспозиции, представлять, какие могут получиться плотности в зависимости от времени проявления, и представлять эти яркости такими, какими они получатся на отпечатке.

Мы познакомили читателя с основными положениями зонной системы Ансела Адамса. Вряд ли ее можно считать панацеей от всех неудач и ошибок в работе фотографа. Да и сам автор предлагает творческий подход при ее применении. Работая преимущественно с крупноформатными негативами, он добивается желаемых результатов в распределении плотностей на негативе с передачей нюансов яркостей снимаемого объекта.

Составление зонной таблицы на каждый снимок хотя и увеличивает трудоемкость работы фотографа, но позволяет реально оценить конечный результат.

«Любитель-166» с пентапризмой



В результате небольших переделок и установки пентапризмы от фотоаппарата «Пентакон-сикс» камера «Любитель 166» получает новые фотографические возможности.

Применение пентапризмы на двухобъективной зеркальной камере дает следующие преимущества:
1) изображение в видоискателе правильно ориентируется,
2) повышается контраст наблюдаемого изображения, поскольку не мешает посторонний свет, как это бывает при съемке с шахтой,
3) появляется возможность снимать «перископом», перевернув камеру пентапризмой вниз, то есть выше уровня глаз на 10—15 см, что весьма важно, например при съемке в толпе,
4) появляется возможность TTL-замера. На пентапризме существует удобное устройство для применения очковой линзы. Немаловажным является и то, что при визировании и наводке на резкость через пентапризму виден весь снимаемый кадр (фото 3), тогда как без пентапризмы через шахтную лупу видна только центральная часть кадра (фото 1), а остальное поле видоискателя находится в темноте.

Для установки пентапризмы на аппарат следует выточить четыре опоры-стойки (рис. 1) из бронзы или латуни. Снять шахту можно, отвернув три винта, находящиеся внутри ее, затем удалить четыре оси, на которых крепятся боковые стенки шахты. Сняв стенки, на основании шахты просверлить четыре отверстия диаметром 2,3 мм (рис. 2). Сверху, в основание шахты вставить опоры-стойки для пентапризмы и с обратной стороны расклепать. Перед клепкой желательно отжечь расклепываемые места держателя, нагрев их докрасна, а затем охладив в воде. После расклепывания излишки металла и неровности зачистить. Необходимо изготовить также светозащитный носок из листа латуни или жести (рис. 3) и, положив его на опорную плату, припаять в двух местах так, чтобы он плотно держался на ней. Покрасить изготовленные предметы в черный цвет и установить на прежнее место.

Перед сборкой для увеличения площади видимого кадра, есть резон уменьшить «лапы» держатели и заменить полистироловую коллективную линзу на старую коллективную линзу из стекла. Пропилив углы в рамке держателя коллективной линзы, можно получить прямоугольный кадр в видоискателе (фото 3). Ранее поле видоискателя имело вид, как на фото 2. Закрепив нерделанную плату на камере обычным образом, надевают пентапризму. После сборки не требуется дополнительной юстировки камеры. Но если все же возникнет такая необходимость, то, отпустив часовой отверткой стопорный винт на визирном объективе в положении «бесконечность», глядя через пентапризму на какой-либо удаленный предмет, надо поворачивать рифленую накатку визирного объектива (при этом продолжая удерживать другой рукой этот же объектив за зубчатую накатку в положении «бесконечность») до тех пор, пока предмет, на который производится наводка, не будет достаточно резким. После этого вновь завинчивают ранее ослабленный стопорный винт. Аппарат готов к съемке.

При желании можно воспользоваться и пентапризмой TTL, только полученные показания выдержки при диафрагме 2,8 целесообразно уменьшить в два раза (из-за большого светопропускания видоискателя).

И. КОВЛЕР

РИС. 1

РИС. 2

РИС. 3

ФОТО 1

ФОТО 2

ФОТО 3

Как заказать копии статей?

1. Если интересующий вас материал был опубликован в виде реферата в реферативном журнале ВИНИТИ (см. «СФ», 1979, № 12), заказы на полные копии статей принимаются Центром информационного обеспечения науки и техники производственно-издательского комбината Всесоюзного института научной и технической информации (ЦИОНТ ПИК ВИНИТИ) в следующие сроки с момента выхода в свет этих изданий:
— для иностранных журналов — в течение 5 лет, включая текущий год,
— для отечественных журналов — в течение 4 лет, включая текущий,
— для отечественных и иностранных книг — в течение 8 лет, включая текущий,
— для журналов на японском языке — в течение 3 лет, включая текущий.
Адрес для заказов: 140010 г. Люберцы-10 Московской обл., Октябрьский пр., 403, ЦИОНТ ПИК ВИНИТИ. При заказе следует указывать номер реферата, название и год выпуска соответствующего РЖ, а также полные библиографические данные заказываемого материала на языке оригинала: автор, название статьи, название, том, номер, год издания журнала или книги. Для оформления заказов наложенным платежом высылаются бланки установленного образца, которые можно также найти на последних страницах некоторых выпусков самого реферативного журнала.
2. Копии материалов, вышедших ранее указанных сроков, выполняют производственная мастерская Государственной публичной научно-технической библиотеки (103031, Москва, К-31, Кузнецкий мост, 12), отдел микрофотокопирования Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (101000, Москва, Центр, пр. Калинина, 3) и сектор размножения и распространения изданий Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы (109240, Москва, Ж-240, Ульяновская ул., 1). Художественная литература не копируется.
3. Копии из журналов на японском языке выполняет Библиотека Академии наук СССР: 199164, Ленинград, Биржевая линия, 1.
4. Копии материалов, опубликованных в медицинских изданиях, следует заказывать в отделе микрофотокопирования Центральной научной медицинской библиотеки (117418, Москва, ул. Красикова, 30).
5. Заказы на копирование стандартов и технических условий направляются во Всесоюзный информационный фонд стандартов и технических условий Госстандарта СССР (103001, Москва, К-1, ул. Щусева, 4).
6. Зарубежные патенты и отечественные авторские свидетельства имеются в Государственной патентно-технической библиотеке (ГПТБ), в копии с них заказываются отдельными читателями прямо в библиотеке (при личном посещении), а организациями — через производственно-полиграфическое предприятие «Патент». Адрес обеих организаций: 121059, Москва, Г-59, Бережковская наб., 24.
7. Если интересующие вас зарубежные материалы уже переведены на русский язык, ознакомиться с этим можно по систематически издающимся выпускам готовых переводов, имеющимся во всех крупных библиотеках, а копии этих переводов вам вышлет Всесоюзный центр переводов (117218, Москва, В-218, ул. Кржижановского, 14, корп. 1). При заказе нужно ссылаться на номер перевода.
Заказы на копирование исполняются обычно наложенным платежом в сроки, зависящие от загрузки производственной базы. Не забудьте указать все необходимые данные о заказчике — полный почтовый адрес с индексом, фамилию, имя и отчество, место работы, должность, цель заказа, а также желаемую форму его исполнения (микрофильм, фотокопия, ксерокопия), желательный размер копии и количество экземпляров. Стоимость копии в зависимости от ее вида и размера — от 10 до 50 коп. за страницу оригинала.
Прежде чем обращаться в московские библиотеки, свяжитесь с центральными библиотеками вашего города, области, республики, так как многие из них также выполняют заказы на копирование имеющейся в их фондах технической литературы.
А. Ш.

Отвечаем читателям

● Как правило, любители печатают снимки при освещении лаборатории оранжевой электрической лампой или красным фонарем. Недостаток этого освещения — изображение кажется более плотным, чем оно есть на самом деле, в результате чего даже опытные любители часто получают слабые и недопроявленные снимки. В литературе рекомендуется применение желто-зеленого света, который дает довольно яркую освещенность и позволяет безошибочно определять степень проявления. Как изготовить такие стекла из доступных любителю материалов?
И. Оникуд, Муром

Для изготовления желто-зеленого фильтра нужно приготовить раствор, состоящий из нафтало-оранжевого 2%-ного раствора (10 мл) и нафтало-зеленого 4%-ного раствора (5 мл). В этот раствор опускают две отфиксированные и промытые фотопластинки. Спустя час пластинки нужно сполоснуть и высушить. Затем сложить эмульсионными слоями друг с другом, проложив между ними папиросную бумагу, и оклеить по периметру.

● Как приготовить бисульфит натрия?
А. Корасовский, Одесса

Чтобы приготовить бисульфит натрия, нужно к 12,1 г сульфита натрия безводного, разведенного в воде, добавить 2,7 мл концентрированной серной кислоты, либо 7,5 мл соляной кислоты, либо 5,5 мл ледяной уксусной кислоты. В растворе образуется 10 г бисульфита натрия.

● Сообщите, пожалуйста, что нужно, чтобы использовать с вспышкой «Луч-70» батареи «Марс»?
В. Демиденко, Брянск

Для питания вспышки «Луч-70» от низковольтных батарей необходимо использовать имеющийся в продаже преобразователь ПН-70. Его можно изготовить и самостоятельно по схемам, опубликованным в журнале «Радио» (1975, № 2, 9).

● Каков срок службы импульсной лампы типа ИФК-120?
И. Демиховский, Свердловск

В отечественных импульсных лампах-вспышках применяются лампы ИФК-20 и ИФК-120. Срок их службы при полной электрической мощности гарантирует 10000 вспышек, что практически никогда не используется.

● Объясните, пожалуйста, как понять новые обозначения на светофильтрах, как определить их кратность?
С. Наширин, Днепропетровск

Новые обозначения светофильтров были установлены в 1974 году на следующие марки стекла:
УФ — 1× — стекло ЖС-10,
ЖЗ — 1,4× — стекло ЖЗС-5,
ЖЗ — 2× — стекло ЖЗС-9,
Ж — 1,4× — стекло ЖС-12,
Ж — 2× — стекло ЖС-17,
О — 2,8× — стекло ОС-12,
К — 5,6× — стекло КС-11,
Г — 1,4× — стекло СЗС-17.
Числа указывают, во сколько раз надо увеличить выдержку.
Знак кратности светофильтра обозначает его плотность.

● Я слышал от фотолюбителей много хороших и добрых слов о фотообъективе «Юпитер-21». Очень бы хотелось узнать его основные технические характеристики, а также преимущества перед другими телеобъективами.
А. Ублан, Ленинград

Телеобъектив «Юпитер-21» имеет фокусное расстояние 200 мм и светосилу 1:4. Его разрешающая способность около 40 лин/мм. Он снабжен съемным присоединительным узлом для фотоаппаратов с резьбой М39 и М42. Преимущество этого объектива, например, перед телеобъективом «Телемар-22» — вдвое большая светосила.

Консультант
С. АФАНАСЬЕВ

Комментирует автор

ВИКТОР ГАНЧУК. ОБЩИЙ ВИД ГРЕБНОГО СТАДИОНА

Перелистывая страницы иллюстрированных изданий, мы редко задумываемся над тем, как сделан тот или иной снимок спортивного сооружения. Кажется просто — общий вид. Широкоугольные объективы позволяют «захватить» всю большую часть пространства, но часто такие снимки грешат весьма заметными искажениями, да и само спортивное зрелище на них отображается крайне мелким.

Но в том случае, если сюжет снимка не связан с конкретным спортивным событием, если нужен панорамный кадр, кадр-символ, то задачу можно решить, вместе с помощью обычной техники. Об этом рассказывает специальный корреспондент еженедельника «Говорит и показывает Москва» Виктор Ганчук.

— Может быть, это субъективное мнение, но я, признаться, не верю, что кто-либо осуществил задуманный кадр по ходу репортажной съемки. По-моему, многие оригинальные решения приходят несколько позже, при просмотре материала — негативов или позитивов.

ФОТО 1. ИСХОДНЫЙ КАДР

ФОТО 2. ИСХОДНЫЙ КАДР

Известно, как нелегко снять хороший общий вид спортивного сооружения и особенно интерьера. Главная трудность заключается в том, что некоторые из них бывают заполнены зрителями чрезвычайно редко, разве что на очень крупных соревнованиях. Кадры с пустыми или полупустыми трибунами, разумеется, сильно проигрывают, и фоторедакторы берут их неохотно. Во время открытия в Москве нового гребного канала в Крылатском, приуроченного к чемпионату Европы по академической гребле, я увидел заполненные до отказа трибуны. Сомнений не было: надо снимать общий вид — когда еще будет столько болельщиков!

Перебравшись на противоположный трибунам берег, я стал искать выразительную точку съемки и подбирать оптику. На спортивные соревнования я стараюсь брать по возможности больше объективов. В тот раз у меня были объективы с фокусными расстояниями 35, 50, 135, 200, 300 и 500 мм. Испробовав различные варианты на камере «Зенит 6», выяс-

кил, что наиболее подходящим будет «Индустар-61». Однако лодки с гребцами при съемке этим объективом кажутся очень маленькими, сливаются с трибунами, и кадр не имеет активного переднего плана. Панорамную фотографию, которая давала бы представление о красивом, легком, как бы летящем Гребном стадионе, о динамике больших соревнований, можно было бы получить используя телеобъектив с фокусным расстоянием 300 мм Но для этого надо отойти от воды, то есть отдалиться от трибун еще метров на 700, а сделать это было невозможно.
Между заездами я на всякий случай, все же снял «Индустаром-61» общий план заполненных трибун стадиона и продолжал съемку отдельных моментов соревнования, используя «телевики» Потом уже, проявив пленки, я пожалел, что удачного общего плана Гребного стадиона у меня не оказалось
Прошло несколько месяцев, и я забыл о материале той съемки. Но вспомнить о нем пришлось, когда издательству «Физкультура и спорт» потребовалась панорама Гребного стадиона Я решил еще раз, как говорится, свежим глазом посмотреть контрольные отпечатки съемки чемпионата Европы, И тогда пришла идея сделать одну нужную фотографию из двух Для этого были необходимы, во-первых, общий план заполненных зрителями трибун, во-вторых, момент состязаний с несколькими лодками, достаточно крупно размещенными в кадре.
Перебрав контрольные отпечатки, остановил выбор на двух из них (фото 1 и 2). Второй кадр был снят также на формат 24×36 мм объективом F=135 мм
Оставалось попытаться объединить их в один кадр При печати осуществлялось это так сначала напечатал трибуны Гребного стадиона (фото 1), маскируя воду по линии соприкосновения ее с берегом Простым карандашом легонько наметил эту линию на экспонируемой бумаге. Затем вставил в увеличитель негатив с лодками (фото 2) и, маскируя верхнюю часть снимка впечатал водную часть согласно карандашной отметке. В результате получился снимок с желательным соотношением размеров переднего плана и фона.
Этот кадр оказался, по мнению редакции, удачным Впоследствии его охотно опубликовали еще в нескольких изданиях.

Электранна-кадрирующая рамка «Рась»

Наш читатель В. Козлов из Златоуста просит рассказать о приборе ЭКР-2 Отвечаем на его просьбу.
Электронно-кадрирующая рамка предназначена для автоматического отсчета выдержки с учетом плотности негатива и величины диафрагмы объектива увеличителя при черно-белой и цветной фотопечати
ЭКР-2 (см фото) состоит из прямоугольного корпуса 1, на верхней панели которого смонтированы кадрирующая рамка 2 с подвижными линейками 3, экран 4, упоры и плоские прижимные пружины для фиксации фотобумаги. Справа, на уступе верхней панели размещены элементы управления выключатель лампы фотоувеличителя 5, ручка точной экспозиции 6, четыре клавиши грубой экспозиции 7 и клавиша запуска схемы 8. На задней стенке корпуса установлены розетки подключения лабораторного фонаря и фотоувеличителя, держатели предохранителей схемы прибора и цепи фонарь — увеличитель, тумблер включения и электрошнур. В корпусе прибора располагается узел перемещания и держатель фотоэлемента со светосборником (отражателем) ограничитель хода фотоэлемента и электрическая схема.

Технические данные:

1. Формат отпечатка от 6×9 до 18×24 см
2. Светочувствительность фотобумаги 3—24 ед ГОСТа
3. Автоматическое время экспонирования
   а) для высокочувствительных фотобумаг 0,5—60 с
   б) для низкочувствительных фотобумаг не менее 0,5.
4. Допустимая мощность ламп
   а) для фотоувеличителя 200 Вт,
   б) для лабораторного фонаря 100 Вт
5. Рабочее напряжение 220±22 В.
6. Потребляемая мощность (без ламп) 20 ВА.
7. Габариты 320×240××75 мм.
8. Масса 3,5 кг.

Принцип действия ЭКР-2 заключается в том, что в соответствии со световым потоком падающим из фотоувеличителя, устанавливается определенное сопротивление фотоэлемента которое регулирует зарядный ток одного из эталонных конденсаторов. Величина же светового потока зависит от плотности негатива установленной диафрагмы и яркости фотолампы. Например, при увеличении масштаба отпечатка или плотности негатива уменьшается световой поток. Сопротивление фотоэлемента возрастает, зарядный ток уменьшается, время заряда эталонной емкости, а следовательно, и экспозиции увеличивается Подбор величины экспозиции осуществляется следующим образом.
Включение первой клавиши переключателя 7 (у ручки 6, находящейся в положении 10) соответствует экспозиции для самых низкочувствительных фотобумаг и максимальной плотности негатива. Время экспозиции при этом будет наибольшим. Нулевое положение ручки 6 (клавиши переключателя 7 не нажаты) соответствует наименьшей экспозиции Переход от 0 к 10 делению ручки 6 от клавиши к клавише переключателя увеличивает экспозицию примерно в два раза
При работе на экран ЭКР кладут белый лист простой бумаги и включают лампу увеличителя. Производят фокусировку, убирают белый лист, устанавливают фотоэлемент на наиболее важную часть изображения и выключают увеличитель. В зависимости от светочувствительности бумаги и толщины ее подложки, одной из клавиш и ручкой 6 устанавливают необходимую экспозицию Под рамку 2 помещают фотобумагу и производят ее экспонирование нажатием клавиши 8. При этом лампа фонаря выключается на время экспонирования, а лампа увеличителя включается и выключается автоматически
Достоинства электронно-кадрирующей рамки — в идентичности отпечатков при их тиражировании, простота и удобство в работе, быстрая готовность прибора к следующей экспозиции (1—2 с) возможность автоматической коррекции экспозиции при изменении масштаба печати и учет колебания напряжения в пределах ±10%.
К недостаткам следует отнести отсутствие гарантии завода на использование ЭКР-2 для профессиональных фотолабораторий, так как гарантированный ресурс работы — 10000 циклов, невозможность одновременного определения экспозиции по нескольким участкам изображения, необходимость выполнения предварительных проб при переходе к бумагам с различной отражательной способностью одной и той же градации (матовая, тисненая, глянцевая) и влияние в случае разброса толщины фотобумаги на величину экспозиции

П. РОДИОНОВ
инженер

ЭЛЕКТРОННО-КАДРИРУЮЩАЯ РАМКА «РОСЬ» (ЭКР 2)

Какой выбрать фотоаппарат?

Камеры отличаются друг от друга по конструкции и эксплуатационным особенностям. В основу классификации современной фотоаппаратуры положены следующие признаки: 1) способ фокусировки объектива; 2) размер кадра; 3) способ выбора и установки экспозиционных параметров.

По способу фокусировки объектива фотокамеры подразделяются на **шкальные, дальномерные** и **зеркальные**.

Шкальные фотоаппараты отличаются тем, что их объектив установлен в винтовой оправе и при наводке на резкость перемещается в осевом направлении путем вращения этой оправы. Угол поворота оправы согласован со шкалой расстояний, на которой указаны расстояния в метрах или символы изображений в соответствующих им масштабах. Шкальные фотоаппараты комплектуются объективами со средней светосилой (обычно в пределах 1 : 2,8 — 1 : 4) и фокусным расстоянием 30—40 мм. Такие объективы обладают большой глубиной резкости. За счет этого компенсируются ошибки при определении расстояния. Кроме того, они имеют угол поля зрения примерно 55°, что на 10° превышает угол поля зрения штатных объективов, установленных на дальномерных и зеркальных фотоаппаратах. Это дает определенные преимущества при съемке пейзажей, архитектурных ансамблей, интерьеров, групп и т. д.

Конструкция шкальных фотоаппаратов не позволяет использовать сменные объективы и приставки.

Дальномерные фотоаппараты оснащены видоискателем-дальномером, который кинематически связан с оправой объектива. Через окуляр видоискателя видно двойное изображение объекта съемки. Фокусировка производится вращением объектива до совмещения этих изображений. Объективы дальномерных фотоаппаратов имеют несколько большее фокусное расстояние и поэтому дают изображение более крупного масштаба. Они удобны при портретных съемках и в том случае, когда желательно получить изображение мелких деталей.

Применение сменных объективов возможно только на тех дальномерных фотоаппаратах, которые имеют щелевой затвор. Установка сменного объектива требует также дополнительного сменного видоискателя.

Зеркальные фотоаппараты отличаются наличием зеркального видоискателя, на матовом стекле которого создается изображение как на пленке. Фокусировка объектива осуществляется по матовому стеклу. Зеркальные фотоаппараты подразделяются на **двухобъективные и однообъективные**. **В двухобъективной камере** объектив видоискателя кинематически связан со съемочным объективом, поэтому их фокусировка происходит одновременно. Размер и резкость изображения точно такие же, как и в съемочном кадре. Это создает значительные удобства для оценки композиции. Однако использование сменных объективов и различных приставок связано с необходимостью замены обоих объективов. Кроме того, при съемке ближе 2—3 метров приходится учитывать несовпадение оптических осей объектива, то есть параллакс. Такой поправки требуют видоискатели шкальных и дальномерных фотоаппаратов.

Однообъективные зеркальные фотоаппараты сложнее шкальных и дальномерных из-за наличия механизма подъема зеркала и щелевого затвора, имеют бо́льшие габариты и массу, но они удобнее для некоторых видов съемок. С ними можно использовать разнообразные сменные объективы, приставки, насадки. Они имеют ряд конструктивных особенностей, которые обусловливают и особенности их эксплуатации.

По размеру кадра отечественные любительские фотоаппараты подразделяются на **миниатюрные, полуформатные, малоформатные** и **среднеформатные**.

К миниатюрным относятся фотоаппараты с размером кадра 13×17 мм. Они предназначены для съемки на 16-мм пленку (в частности, на кинопленку 2×8 «Супер»).

Полуформатные камеры имеют размер кадра 18×24 мм. Съемка производится на 35-мм пленку. Большинство советских моделей **малоформатные**, имеют размер кадра 24×36 мм и предназначены для съемки на 35-мм пленку.

У среднеформатных фотоаппаратов размер кадра 6×6 см. В них применяется пленка шириной 6 см.

По наличию устройств, обеспечивающих автоматический подбор и установку

ХАРАКТЕРИСТИКА НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЕННЫХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ФОТОАППАРАТОВ

Название	Объектив		Тип затвора, диапазон выдержек, с	Размер кадра, мм	Способ выбора и установки экспозиции
	марка, относительное отверстие, фокусное расстояние, мм	разрешающая сила в центре и по краям, лин/мм			
		Шкальные			
«ЛОМО-135ВС»	«Индустар-73» 2,8/40	40/20	центральный 1/15—1/250, В	24×36	по символам
«ФЭД-микрон»	«Гелиос-89» 1,9/30	50/26	центральный 1/30—1/500	18×24	автоматический
«Смена-символ»	Т-43 4/40	35/17	центральный 1/15—1/250, В	24×36	по символам
«Вилия»	Т-69-3 4/40	48/18	центральный 1/30—1/250, В	24×36	неавтоматический
«Смена-8М»	Т-43 4/40	35/17	центральный 1/15—1/250, В	24×36	неавтоматический
«Киев 30»	«Индустар-М» 3,5/23	50/25	щелевой 1/30, 1/60, 1/200	13×17	неавтоматический
«Орион-ЕЕ»	Т-69-3 4/40	48/18	центральный 1/30—1/250, В	24×36	полуавтоматический
«Силуэт-электро»	Т-69-3 4/40	48/18	центральный 8—1/250	24×36	полуавтоматический
		Дальномерные			
«ФЭД-5В»	«Индустар-61ЛД» 2,8/53	42/30	щелевой 1—1/500, В	24×36	неавтоматический
«ФЭД-5», «ФЭД-5С»	«Индустар-61ЛД» 2,8/53	42/30	щелевой, 1—1/500, В	24×36	неавтоматический
«Киев-4А»,	«Юпитер-8» 2/52	32/18	щелевой 1/2—1/1000, В	24×36	неавтоматический
«Киев-4М»	«Гелиос-103» 1,8/53 или «Юпитер-8»	45/22	щелевой 1/2—1/1000, В	24×36	неавтоматический
«Сокол-2»	«Индустар-70» 2,8/50	40/18	центральный 1/30—1/500, В	24×36	автоматический
«Микрон-2»	«Индустар-81» 2,8/38	46/20	центральный 1/30—1/650, В	24×36	автоматический
		Зеркальные			
«Любитель-166»	Т-22 4,5/75	20/8	центральный, 1/15—1/250, В	60×60	неавтоматический
«Зенит-Е»	«Индустар-50» 3,5/50 или «Гелиос-44» 2/58	35/20 38/19	щелевой 1/30—1/500, В	24×36	неавтоматический
«Зенит-ЕМ»	«Гелиос-44М» 2/58	38/19	щелевой, 1/30—1/500, В	24×36	неавтоматический

выдержки и диафрагмы, фотоаппараты подразделяются на **автоматические, полуавтоматические и неавтоматические.**

У **автоматических фотоаппаратов** при нажиме на спусковую кнопку включается автомат, который учитывает светочувствительность пленки, условия освещения (яркость объекта съемки) и автоматически устанавливает выдержку и диафрагму. При подготовке к съемке таким фотоаппаратом нужно установить светочувствительность пленки (после зарядки фотоаппарата) и сфокусировать объектив. Это, несомненно, удобно, особенно для фотолюбителей, которые фотографируют от случая к случаю и не имеют достаточного опыта в подборе экспозиционных параметров.

В **полуавтоматических фотоаппаратах** один параметр — или выдержка, или диафрагма — выбирается и устанавливается фотолюбителем, а второй устанавливается автоматически при нажиме на спусковую кнопку.

К **неавтоматическим** относятся модели, оснащенные встроенным, но автономным экспонометром, простым калькулятором и другими устройствами, не сопряженными с механизмами управления выдержкой и диафрагмой, а также вообще без таких устройств.

В публикуемой таблице приводятся технические характеристики любительских фотоаппаратов, поступающих в продажу. Они позволят сравнить различные модели и решить для себя вопрос: какой выбрать фотоаппарат?

Однако прежде всего следует подумать над тем, какие виды съемок вас больше всего интересуют. Наш совет начинающему фотолюбителю — купить любой шкальный фотоаппарат. Каждым из них можно делать любые снимки на высоком техническом уровне: пейзажи, жанровые сценки, семейные снимки, портреты и др. Если предполагается фотографировать только во время отпуска или каникул, то лучше остановить свой выбор на автоматической или полуавтоматической модели.

В дальнейшем, если фотография станет для вас серьезным увлечением, можно приобрести один из дальномерных фотоаппаратов, которые предназначены для получения разнообразных художественных снимков. Они имеют объективы с высокими фотографическими характеристиками, просты в обращении и обеспечивают высокий технический уровень фотографий.

Тем, кто предпочитает пользоваться отдельным экспонометром, лучше остановить свой выбор на таких моделях, как «Смена-символ» или «Смена-8М». Для съемки спортивных сюжетов более других подойдет «ЛОМО-135 ВС». Для любителей путешествовать, желающих иметь «карманный» фотоаппарат, наиболее удобным может оказаться «Киев-30». Этим миниатюрным фотоаппаратом при определенном навыке и аккуратности делают отличные снимки. Одно из его достоинств — сохранение работоспособности при любой погоде.

В экспедициях и походах, когда снаряжение должно иметь минимальный вес, а фотоаппарат должен быть всегда наготове, предпочтительнее «ФЭД-микрон». При зарядке стандартными кассетами он позволяет получить 72 снимка, а его автоматика обеспечивает минимальную затрату времени на подготовку к съемке. Таких же габаритов «Микрон-2», но формат его кадра вдвое больше — 24×36 мм. Если вы предпочитаете самостоятельно выбирать выдержки или диафрагмы, то можно приобрести «Орион-ЕЕ» или «Силуэт-электро».

У этих моделей автоматически устанавливается только один из параметров. Но именно это и может потребоваться, например, при съемке спортивного сюжета или когда обязательно нужна короткая выдержка или малая диафрагма.

В одной статье невозможно рассказать о всех конструктивных особенностях фотоаппаратов. Поэтому, выбирая фотоаппарат, внимательно ознакомьтесь с прилагаемой к нему инструкцией. В ней вы найдете описание возможностей камеры и особенностей ее устройства.

Напомним также, что статьи о любительских фотоаппаратах были опубликованы в журнале «Советское фото» № 2, 6 за 1975 год, № 2, 4 за 1976 год, № 8 за 1977 год, № 1, 5, 7, 10 за 1978 год, № 3, 4, 6, 7, 8 за 1979 год.

Тема нашей следующей статьи — подготовка к съемке.

Г. ЩЕПАНСКИЙ

Знаете ли вы?..

В ДАГЕРРОТИПНОМ АТЕЛЬЕ. СТАРИННАЯ ЗАРИСОВКА (Воспроизводится из книги Г. М. Болтянского «Очерки по истории фотографии в СССР»)

Как выглядели дагерротипные ателье?

В книге «Очерки по истории фотографии в СССР» (Госкиноиздат, 1939) один из первых историков русской и советской фотографии Г. М. Болтянский рассказал:

«Ателье первых дагерротипистов помещались на самых верхних этажах зданий, преимущественно в мансардах, иногда ателье помещалось непосредственно на крышах, поближе к открытому свету (стеклянные павильоны в верхних этажах появились значительно позднее). Публике должна была взбираться высоко наверх, в «ателье», и ждать здесь своей очереди сниматься, так как дагерротипистов было мало, желающих сняться — много, а процесс съемки требовал значительного времени. Фотокамеры портретных ателье того времени не имели штативов и помещались высоко, у самого потолка ателье, на полках. Поэтому снимавшийся, дождавшись очереди, должен был подняться на высокий помост в уровень с объективом камеры. На помосте, сидя в особом кресле, клиент принимал по указанию фотографа определенную позу и затем еще ждал, пока тот закончит свои последние приготовления к съемке. После этого фотограф поднимался на высокий табурет и торжественно открывал объектив камеры, расположенной на полке напротив снимающегося. Клиент не должен был шевелиться в течение 10—15 минут, пока продолжался процесс съемки».

Что в конце 80-х годов прошлого века в России применялись двойные фотоаппараты, один из которых служил для наводки объектива на резкость (обычно верхний), а другой — для съемки (нижний)?

Появление двойных фотоаппаратов было вызвано необходимостью улучшить возможности моментальной съемки. Разработка таких камер в России осуществлялась самостоятельно, независимо от Запада. Журнал «Фотограф», выходивший под редакцией В. И. Срезневского, писал по этому поводу:

«Справедливость требует указать, что мысль об улучшении способа снимать момент, избираемый по желанию, побуждала к приспособлениям не одних иностранцев. Наш соотечественник П. Л. А. (письмо на привилегию от 15 ноября 1881 года) напал на мысль устроить над камерой зрительную трубу, которая бы сокращалась и раздвигалась соответственно удалению предметов и фокусу объектива. Зрительною трубою он хотел заменить и лупу и матовое стекло, а в случае неудобства трубы предлагал заменить ее маленькой камерой».

Двойные фотоаппараты имели в нашей стране довольно широкое хождение. Изготовлялись они в мастерской Карпова и Аксенова вплоть до 1905 года.

Что сделали русские изобретатели для развития фотографической техники?

Вот список выданных в России привилегий по фотографии в конце прошлого века (а сколько изобретений осталось незафиксированными!):

«Живописного цеха мастеру Александровскому — на аппарат для снятия потребных для стереоскопа двух изображений в одно.

Художнику Деньеру — на усовершенствованный способ получения фотографических снимков.

Химику Варнерке — на способ приготовления фотографической пленки.

Артиллерии подполковнику Филипенко — на походный фотографический прибор.

Фотографу Бранделю — на ручной револьверный фотографический аппарат».

(Данные приводятся по «Фотографическому ежегоднику» П. М. Дементьева. — Спб., 1892)

Владимир Бараев Патомки декабриста

Долгое время считалось, что после смерти пятерых братьев Бестужевых родословная этой знаменитой декабристской семьи оборвалась. Но, узнав, что Николай Бестужев, живя после каторги на поселении в Селенгинске, состоял в неофициальном браке со служанкой-буряткой и что у них было двое детей, я решил найти потомков декабриста. Задача оказалась сложной. Чтобы тень отца не перескала судьбу детей, Н. А. Бестужев вынужден был отдать их на воспитание своему другу Д. Д. Старцеву, который усыновил детей и дал им свою фамилию. Все это тщательно скрывалось от посторонних. Отношение к детям «государственных преступников» было суровым.

В середине прошлого века сын и дочь Н. Бестужева куда-то переехали и следы их потерялись. После долгих поисков удалось установить, что в Москве жила М. В. Будылина, хорошо знавшая сына Бестужева — А. Д. Старцева. К сожалению, мне не удалось застать ее в живых, но соседи сказали, что весь ее архив находится у коллекционера А. А. Белова. У последнего я обнаружил множество писем и фотографий. Все снимки были без подписей, на обороте значились лишь адреса фотостудий и фамилии их владельцев.

И вдруг на одном из снимков я прочел: «Мой дядя Алексей Дмитриевич Старцев». Выходит, М. В. Будылина не просто знала Старцева, а была его племянницей! Так стало известно, как выглядел сын Бестужева, какими были его дети.

На портрете — широкоплечий человек со скуластым лицом, обрамленным бородой, и спокойным взглядом чуть раскосых глаз. На мизинце правой руки Старцева — кольцо, сделанное из кандалов отца. Алексей Дмитриевич оправил его в золото и не снимал до самой смерти: под блеском золота — муки долгих лет во глубине сибирских руд!

А. Д. Старцев, заведуя торговой конторой в Тяньцзине, в 1862 году переправлял из Лондона в Кяхту и другие сибирские города герценовские «Колокол» и «Полярную звезду».

После публикации ряда документов в центральных и местных газетах удалось найти прямых потомков Н. А. Бестужева, которые живут сейчас во Владивостоке.

Радость первого открытия заронила надежду раскрыть другую тайну, связанную с братьями Бестужевыми. В 1867 году Михаил Бестужев, последний из оставшихся в живых братьев-декабристов, уезжая в Москву, оставил у кяхтинского фотографа А. М. Лушникова дневник и ряд документов своего брата Николая, письма Пущина, Батенькова, Волконского, Оболенского и других декабристов. Шли годы... Их след затерялся. Обнаружить эти документы помогли опять же старые снимки. Однажды сотрудник Кяхтинского музея А. Н. Кузьмин натолкнулся на ящичек со стеклянными негативами. Это были негативы из фотостудии Лушникова.

Неоценима помощь старых фотографий в поисках, которые ведут историки и литературоведы. Какое счастье, что А. А. Белов сохранил портрет сына Н. Бестужева! Хорошо, что Кяхтинский музей хранит старые негативы! Но сколько старых бумаг, фотографий выбрасывается после смерти одиноких людей! Жаль, что архивы, музеи, библиотеки слабо ведут разъяснительную работу о значении старых фотографий, не собирают, не систематизируют их. В личных архивах вместе с письмами, документами, рукописями лежат и снимки, которые прекрасно иллюстрируют, дополняют старые бумаги. Однако, попадая в рукописные отделы библиотек, они, как правило, разъединяются, а снимки иногда выбрасываются, и весь бесценный архив становится «слеп», так как не имеет видеоряда.

Надо тщательно собирать и бережно хранить старые фотографии, которые помогают документировать историю.





СЫН ДЕКАБРИСТА НИКОЛАЯ БЕСТУЖЕВА А. Д. СТАРЦЕВ. ОК. 1891 г.

А. Д. СТАРЦЕВ В КРУГУ СЕМЬИ. ОК. 1892 г.

РОДСТВЕННИКИ А. Д. СТАРЦЕВА В МОСКВЕ. КРАЙНИЙ СПРАВА А. А. СТАРЦЕВ, ВНУК НИКОЛАЯ БЕСТУЖЕВА. 1909 г.

Когда заговорят вершины...



ВЕРШИНЫ ВПЕРЕДИ

THE HEIGHTS AHEAD

Встретились мы с Гиппенрейтером в далеком тридцать пятом в Приэльбрусье, где начала выходить первая в мире газета альпинистов «Школа мужества». Через четыре года на ее страницах появилась фотография В. Руйковича — стройный лыжник на фоне горных вершин — и подпись: «Чемпион СССР по слалому Вадим Гиппенрейтер». Летом 1939 года он первым из советских спортсменов решился на лыжный спуск с вершины Эльбруса.

Минуло сорок лет. Ныне В. Гиппенрейтер — известный мастер фотографии, автор ряда фотокниг и фотоальбомов. Передо мной — новая его книга «Вершины впереди» *.

Она о тех самых горах, где мы впервые встретились. Гиппенрейтеру довелось представлять своеобразную красоту древнего Новгорода, экзотичность вулканов Камчатки, поэзию пейзажей Подмосковья и вершин Домбая. В каждом его сюжете явственно проглядывает то, что именуется «собственным почерком». Дают себя знать добротная школа Суриковского института, штудии ваятеля Матвеева и графика Павлинова.

На этот раз автор зовет в путешествие по небольшому, но исключительному по разнообразию природных условий региону Российской Федерации — Приэльбрусью. В стихах эти места воспевали Н. Тихонов, А. Кашоков, М. Гетуев, К. Кулиев. Теперь в фотографии — В. Гиппенрейтер.

Сто пятьдесят лет назад наш соотечественник горец Килар стал первым человеком Земли, поднявшимся на неведомый еще тогда Эльбрус. Гиппенрейтер не только побывал на его вершинах, но создал целую фотогалерею Эльбруса. Его книга энциклопедична широтой представленных сюжетов. Она открывается панорамой Главного, или Водораздельного, хребта, где словно к параду выстроились вершины, включая грозную Ушбу, подобный куполу собора Донгуз-Орун, десятки других.

О днях, положивших начало знакомства человека с Минги Тау («Тысяча гор»), напоминает превосходный пейзаж редкопосещаемой северной стороны Эльбруса. Подъем к плато Бермамыт, с которого 150 лет назад отправилась первая экспедиция на Эльбрус, предстает во всем атлетизме, метко схваченном объективом мастера.

Как бы оспаривая примат власти природы, проходят по книге и люди, трудяги, те, кто внес жизнь в мир камня и льда. И здесь Гиппенрейтер великолепно показал себя в новом качестве — в качестве портретиста.

Суров мир вершин. Но богат его растительный и животный мир. На базе руд вольфрама и молибдена возник в некогда глухих горах промышленный и культурный центр — Тырны-Ауз.

Не столь уж далеки времена, когда сюда по вьючной дороге добирались академик М. Ковалевский и композитор С. Танеев с двумя английскими туристами. Их единодушное мнение: «Швейцария, Тироль, Шварцвальд ни красотой видов, ни климатом не могут и конкурировать с Приэльбрусьем».

Нам с Вадимом в тридцатых довелось быть здесь уже среди туристов. Взявшись за объектив и перо, Гиппенрейтер с теплотой бывалого путника рассказывает о походном жилище, о дороге к небу, тяжкой и вместе с тем такой упоительной. Я слышал от вертолетчиков на спасательной станции, что и Гиппенрейтеру порой было лихо в горах... У каждого сделанного им кадра — своя биография.

Массив двух башен Ушбы. Его не отважился штурмовать даже прославленный Дуглас Фрешфильд, президент Лондонского альпклуба, глава Королевского географического общества. Первые русские путешественники говорили: «Штурм Ушбы невозможен, ибо стены ее отвесны со всех сторон». Гиппенрейтер сумел показать эту конструкцию камня и натечного льда, эту взрывавшуюся ввысь ярость тектонических судорог планеты. Выдающийся альпинист Михаил Хергиани из Сванетии говорил: «Ушба по-свански означает — копье». Знал про это или нет фотомастер, но вершины у него и впрямь напоминают вонзившиеся в темно-индиговое небо копья.

Еще кадр. В тексте о нем никаких восклицаний. Но доставлявший сюда номенду альпинистов «Ми-4» струйным течением воздуха врезало в скалу. Травмирован летчик, разбита фотокамера... Однако снимок Вадим все-таки сделал. Кроме, быть может, рододендронов, крокусов да еще некоторых радующих сердце флориста кадров (тоже весьма выразительных) почти каждый горный сюжет требовал восхождений.

Недаром с любой страницы издания звучит могучий голос вершин...

Текст книги создан той же рукой, что и фотографический ряд. И здесь Гиппенрейтер находит себя как литератор. Архитектоника книги отличается внутренней логикой, цельностью, красотой. Снимки и текст — поэтичностью.

Оценим же труд коллектива, вдохновенно работавшего над книгой, добротно завершенный дважды орденоносной Первой Образцовой типографией, словами радости и искренней благодарности.

Евг. СИМОНОВ,
член редколлегии журнала «Турист»

* В. Гиппенрейтер. Вершины впереди. В горах Кабардино-Балкарии. (Художник Г. Дмитриев). М., «Планета», 1978.

Горными тропами

СКОРЕНІ ВЕРШИНИ

Появление этой книги* продолжает добрую традицию отображения в фотоискусстве красоты и величия родной природы.

Горы... Почему они так влекут к себе человека? Удачной попыткой ответа на вопрос стал этот сборник цветных и черно-белых фотографий. Составители приглашают нас совершить увлекательное путешествие в ущелья Кавказа и в карпатские леса, на пастбища Тянь-Шаня и ледники Памира.

Книга логично делится на три раздела. В первом мы познаем радости горного туризма, любуемся белоснежными вершинами и зеркальной гладью озер. Заповедные тропы горных лесов и лугов открывает нам вторая часть альбома. Здесь мы встречаем развалины древних крепостей, прихотливые горные реки и редкостные цветы. А богатые трофеи фотоохоты напоминают нам о «братьях наших меньших», которые ждут от человека защиты.

О том, как заставить горы служить науке, народному хозяйству, человеку, рассказывают фотографии последнего раздела книги. Нас ведут в горы люди редких профессий — вулканологи, гляциологи, спелеологи.

Мужество и труд человека с фотокамерой помогли нам увидеть и понять могучий и суровый нрав горной природы. В альбоме представлены фотографии сорока авторов — фотокорреспондентов и любителей из Киева, Днепропетровска, Москвы, Тбилиси, Вильнюса, Алма-Аты и других городов. Среди них также известные фотомастера, как Б. Градов, Г. Копосов, Д. Луговьер, М. Мельник, В. Оплили, А. Поляков, уникальные работы которых украсили фотоальбом, изданный на высоком полиграфическом уровне.

Л. ПРУТКОВА

* «Покоренные вершины», фотоальбом. Составители Т. Ярошенко, Н. Павловская. Киев, «Мистецтво», 1979.

«Европа-79»

В Испании, в Каталонии, состоялась международная фотовыставка «Европа-79». Выставка традиционная, проводится раз в два года. Это один из самых авторитетных фотографических смотров, собирающих известных мастеров светописи. О престижности выставки говорит и то обстоятельство, что ее участники не получают никакого материального вознаграждения, представляя на конкурс работы. Премии, присуждаемые жюри, чисто символические. Но авторы считают большой честью сам факт экспонирования своих работ. Отбор работ на выставку очень строгий: в среднем на стенды попадает всего 5—10 процентов снимков от числа присланных.

Советская коллекция на этот раз оказалась самой представительной. Участие в выставке приняли 32 автора из СССР с 38 работами. Для сравнения: вторые по объему коллекции (ФРГ и Австрии) насчитывали по 28 снимков.

Вообще география выставки довольно обширная. В ней приняли участие более тысячи авторов из сорока стран и пяти континентов планеты. Они прислали 3107 черно-белых и 363 цветных снимков.

Выставка «Европа» проводилась в четвертый раз. Ранее советскую фотографию представляли в основном республики Прибалтики. На этот раз круг авторов значительно расширился. Свои снимки прислали фотографы из Москвы и Мурманска, Запорожья и Ленинграда, Могилева и Горького. В основном это были черно-белые снимки. Следует признать наше серьезное отставание в области цветной фотографии. Опять-таки для сравнения: некоторые коллекции насчитывали 50—100 цветных работ, наша подборка — всего 18, притом, что советская коллекция — самая большая на выставке.

Главный приз был присужден фотолюбителю из Запорожья, председателю местного фотоклуба Владимиру Филонову за работу «Зимние забавы».

Этот автор в последнее время активно выступает на международных выставках и получает награды самого высокого достоинства. Его излюбленный технический прием — печать с использованием точечного контрастного света. Он нередко печатает с нескольких негативов, применяя «химическое» вмешательство в позитивном процессе.

Бронзовые медали получили запорожец В. Тарасенко и член Общества фотоискусства Литовской ССР В. Станионис. Бронзовых медалей за работы, выполненные в цвете, удостоены москвич В. Воробьев и рижанин Я. Гайлитис.

В общей сложности советские авторы завоевали пять наград из двадцати двух — больше, чем другие страны-участницы.

Из зарубежных авторов успешно выступили фотохудожники из Бельгии, Испании, Югославии, ФРГ, Чехословакии.

Работы выставки «Европа-79» отличаются разнообразием стилей, фотоприемов, однако главенствует здесь все-таки фотография жанровая.

В отличие от многих зарубежных экспозиций, где зачастую преобладают работы претенциозные, сделанные с оглядкой на модернистские течения в живописи, для «Европы-79» характерна реалистическая направленность. Выставка в Каталонии объединила фотографии гуманные по содержанию, простые и ясные по форме, хотя их авторы нередко используют сложные приемы печати.

Выставка была отлично организована. Все участники получили прекрасно оформленный каталог, дающий полное представление об уровне экспозиции. Кстати сказать, популярность данной выставки во многом объясняется успешной издательской деятельностью оргкомитета выставки. В каталоге — полный список участников, призеров, указано количество присланных и экспонированных от всех стран работ, опубликовано около пятидесяти снимков.

Впервые в тексте каталога содержится аннотация на русском языке.

Участие советских авторов в международных выставках в Испании стало традиционным. Они вносят свой вклад в дело развития культурных связей нашей страны с Испанией.

М. ЛЕОНТЬЕВ



ЖОРЖ БЛОМ (БЕЛЬГИЯ) «АКАДЕМИЧКА»



ПЕДРО ЛУИС РАОТА (АРГЕНТИНА) СИМФОНИЯ ДЛЯ СОБАКИ

МАНФРЕД ЛОНЕР (АВСТРИЯ) СЕМЬЯ



КРИСТИАН БЕРГМАН (ЧССР) ВОДНЫЕ ШАХМАТЫ

СИЛЬВИЯ ХУЛЬБЕР (УРУГВАЙ) РАЗВЛЕЧЕНИЕ

АНРИ РИШАР (ФРАНЦИЯ) ВЕРОНИКА



ВЛАДИМИР ФИЛОНОВ (СССР) ЗИМНИЕ ЗАБАВЫ



Индекс 70869